

В. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

КРАТКИЙ КУРС ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

В. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

КРАТКИЙ КУРС ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П. НОВИЦКОГО и В. РАДОМЫСЛЕНСКОГО

ПОСОБИЕ ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ
ВУЗОВ, ТЕХНИКУМОВ, СТУДИЙ

Рекомендовано Управлением театральных, зрелищных предприятий Наркомпроса РСФСР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА 1936

ВВЕДЕНИЕ

Скоморохи. Их мастерство и общественные круги, ими обслуживаемые. Литургическая драма. «Умовение ног». «Шествие на осляти» и «Пещное действо». Потешная палата и скоморохи-потешники. Скоморохи в штате феодалов. Реакция против скоморохов в середине XVII столетия.

Еще до развития в России театра носителями «актерского» искусства в старой Руси были так называемые скоморохи — балагуры-весельчаки, в одно и то же время игравшие на музыкальных инструментах, сказывавшие старины, исторические песни и сказки, плясавшие, водившие кукол и ученых медведей и т. д. Они были душою всех праздничных собраний, особенно святок, масленицы, свадеб. Они, как это можно понять из постановлений Стоглава (1551), «рыскали» до прихода священника и вели переговоры с семьей невесты (переговоры дружек), а затем произносили поздравительные тосты «на мяч» или «с фонарем». В «Пещном действе», о котором речь будет ниже, повидимому, играли роли халдеев и затем в их одеждах бесчинствовали по улицам и площадям.

В скоморошьем репертуаре видное место занимали и примитивные диалогические сценки увеселительно-сатирического характера, являвшиеся непосредственным родоначальником игр-комедий и так называемой «народной драмы» и имевшие все шансы на то, чтобы вырасти в национальный театр. Их разыгрывали скоморохи либо непосредственно, либо при помощи кукол. Подобное разнообразие профессий указывает не только на синкретизм первичных форм искусства, но в значительной мере говорит и о том, что скоморохи, повидимому, обслуживали различные классовые группы в той мере, в какой они существовали в то время. Скоморохи, находившиеся при дворах феодалов, занимались прославлением их подвигов; скоморохи, примыкавшие к церковным кругам, обслуживали обрядность; скоморохи, обслуживавшие деревенскую массу, водили медведей и т. д. Однако народная масса была в ту пору на-

столько неорганизованной, бессильной, бесправной, угнетенной, что создать на базе скоморошьего искусства свой самодеятельный театр как оружие самозащиты конечно не могла. Лишь позднее, в самом конце XVII столетия, скоморошьи сценки послужили материалом для интермедий и много позднее — для балаганных раусов.

Это с одной стороны. С другой же стороны, с XVI века получил в России распространение особый вид церковных действ, носящий название литургической драмы. Она не представляла собою явления национального, но была позаимствована у церковной практики Византии вслед за падением последней. Литургическая драма в России не имела ни широкого распространения, ни того развития, которое она получила на Западе. Не стала она у нас и родоначальницей русского театра. Наибольшее ее распространение относится к XVI—XVII векам и находится в связи с борьбой, которую русская церковь вела с католической религиозной пропагандой. По существу, она представляла собой инсценировку библейских и евангельских текстов в целях их наибольшей доходчивости к широким массам церковных прихожан. Это были пышные, торжественные, подчеркивавшие престиж церкви, обряды и церемонии. В процессе своего формирования в аналогичных условиях в Византии эти обряды были идеологически крайне заострены, не канонизированы, но упрочены традицией. Главнейшие из них: «Умовение ног», «Шествие на осляти» и «Пещное действо».

Первый воспроизводил библейское сказание о том, как Христос, придя перед смертью в Иерусалим и собравшись со своими учениками отужинать, по обычаю Палестины лично омыл им ноги. Второй — въезд Христа на осленке в Иерусалим при восторженных криках толпы, устилавшей его путь одеждами и пальмовыми ветками. Наконец, третий воспроизводил попытку ассирийского царя Навуходоносора сжечь в печи трех еврейских царских сыновей за отказ в повиновении и поклонении его святыням, — попытку, не удавшуюся благодаря заступничеству ангела, якобы посланного самим богом.

Так как роль Христа исполнял митрополит, позднее патриарх, то первые два обряда в основе своей свидетельствовали о том, что митрополит или патриарх, словом, глава церкви, выполняет на земле роль самого бога. Это предполагалось и в обычном богослужении, но в нем это было недостаточно четко и убедительно. В этих же двух обрядах глава церкви публично выполнял по евангельскому тексту все действия, приписываемые Христу, и произносил все его слова. Такая подстановка образов, такое воплощение неми-

нуемо убеждало присутствующих в божественности церковного главы.

Кроме того, в «Умовении ног» воспроизводилось библейское сказание о разоблачении будущего предателя — Иуды, — в чем звучал ясный намек на современные униатские тенденции, предательские с точки зрения официальной церкви. «Умовение ног» декларировало равноапостольский авторитет рядового священника, чем еще прочнее утверждалось господство церкви и духовенства.

Что же касается обряда «Шествие на осляти», то здесь были и другие исключительно важные моменты. Во-первых, по евангельскому тексту для Христа забирали осленка, принадлежащего одному из обывателей. И когда представитель царской власти — боярин — спрашивал: «Что вы делаете?», представители духовной власти отвечали: «Бог этого требует». Смысл этого момента в связи с вопросом о церковном землевладении, против которого с начала XVI века восстала царская власть, был до крайности ясен. Во-вторых, осленка (лошадь), на котором ехал игравший роль Христа митрополит (или патриарх), вел под уздцы через всю Красную площадь при громадном стечении народа, устилавшего его путь, не кто другой как сам царь, за что затем и получал от церковного владыки деньги. «Шествие на осляти» публично демонстрировало главенство церкви над престолом, церковного главы над светским. Важно, что деталь эта отсутствовала в евангельском предании и была привнесена самой церковью. Наконец, в «Умовении ног» глава церкви публично мыл ноги своим священникам, т. е. ставил себя «ниже» их, между тем как в «Шествии на осляти» он демонстрировал свое «превосходство» над царской властью. Это предписывало царской власти подчинение рядовой церковной.

Насколько идеологическая установка этих обрядов была ясна и неприемлема для окрепнувшего абсолютизма, видно из того, что Петр I отменил «Шествие на осляти», сохранив только обряд «Умовение ног».

Что касается обряда «Пещное действо», то он имел те же установки: один удар был направлен по адресу царской власти — напоминал, что жизнь и смерть ее находятся всецело в руках божьих; второй — против басурманских церквей, против католичества. Но в этот последний обряд вошли жанровые вставки, от XVI к XVII веку развивавшиеся, разлагавшие церковный обряд и переводившие его в совершенно новое качество — в театр.

Когда халдеи хватали трех отроков, между ними шел следующий диалог:

По чину XVI века:

— То дети царевы, нашему царю не служат, златому телу не поклоняются.
— И мы вкинем их в пещь да станем жечь.

По чину XVII века:

— Товарищ?
— Чего?
— Эти дети царевы?
— Царевы.
— Нашего царя повеления не слушают?
— Не слушают.
— А златому телу не поклоняются?
— Не поклоняются.
— А мы вкинем их в пещь.
— И начнем жечь.

Так, в стремлении противоборствовать агрессивным действиям католической церкви православная церковь допускала разрушение и сама разрушала свои обряды.

Названные обряды не были канонизованы; но этого еще недостаточно для того, чтобы их отождествлять театру. Существенным является то, что они отличались почти стопроцентным отсутствием молитвенного лирического элемента и представляли собою сплошь инсценировку библейских текстов с сильно развитым диалогом и действием; что именно они были использованы как оружие политической борьбы; что с этой целью не только с особой тщательностью подавались отдельные эпизоды, но что там, где евангельского текста казалось мало, церковь вставляла фрагменты из апокрифических сочинений («Умовение ног»), вымышленные эпизоды (например ведение царем под уздцы коня, на котором ехал митрополит) и наконец жанровые сцены (например приведенный выше диалог между халдеями). Наконец к исполнению обрядов были допущены «штатские» люди — миряне (халдеи, постилальники, царь, ближний боярин и др.). Все эти элементы разрушали обряд как явление церковной практики и переводили его в новое качество.

Однако это еще не театр в полном смысле слова. Этот переходный тип действ называется литургической драмой. В истории западного театра она получила очень значительное развитие. У нас же прошла бесследно, эпизодично.

Итак, церковь воспользовалась для своих нужд не опытом скоморохов — представителей классовых низов того времени, а выработавшимися при аналогичной политической

ситуации в Византии классово близкими действами. Мало того, она, видимо, боялась сатирического жала скоморохов и потому реагировала по их адресу самым решительным, сокрушающим образом: в целях их полной дискредитации она объявила их бесовским, греховным явлением. Еще в XI веке изображение скоморохов, обслуживавших дворы феодалов, было допущено в росписях киевского Софийского собора, но затем, с развитием сатирических демократических тенденций, пошло преследование их, со всей резкостью обрушившееся именно в XVI столетии. Против них восставали реакционнейшие выразители общественного мнения — Домострой и Стоглавый собор. Преследование продолжалось и далее. На этой именно почве сложились и поговорки: «Бог дал попа, а чорт — скомороха», «Скоморошья потеха сатане в утеху» и др.

Это ставило скоморохов, при всем бесправии и бессилии выделявшей их среды, в еще сравнительно худшее положение. И они были вынуждены скрываться от преследования. Они образовывали ватаги — шайки — и бродили из села в село, с ярмарки на ярмарку, с праздника на праздник, добывая себе пропитание своим искусством, а в тяжелые минуты и воровством. Скоморошьи ватаги, повидимому, уходили прочь и из-под церковной «опеки». Так, на дальнем Севере мы находим целые скоморошьи деревни. Скоморохи бежали из Московской Руси, подобно казакам и раскольникам, и становились колонизаторами окраин.

В борьбе со своим противником и царская власть использовала театр. Но она обратилась за помощью к преследуемому церковью скоморошеству. Впрочем, использование его имело крайне своеобразный характер. Так, в борьбе с новгородской епархией Иван Грозный нарядил архиепископа Пимена скоморохом и в таком виде заставил возить его по городу. Услугами скоморохов пользовался Грозный и в повседневной жизни — на медвежьих потехах, на свадьбе Магнуса Голштинского с княжной Марией и т. д. Иван Грозный во время попоек с опричниками плясал в машкерах, т. е. в масках, «со скоморохами». Были ли это подлинные скоморохи, или путем сравнения со скоморохами опричников современник, сообщающий об этом, хотел унизить своих врагов, точно не удалось установить. Но самый факт использования приемов скоморошества может быть свидетельством того, что это искусство занимало место в общественной практике боровшегося за абсолютизм царя и призываемого к жизни дворянства.

О царских потехах позднейшего времени сведения отсутствуют. Надо думать, что в дни реакции, во времена Бориса,

их не стало, а в дни так называемой смуты было не до них. Однако, как только страна стала оправляться от разрухи, первый же Романов в год своего избрания на царство (1613) отдал приказ о сооружении особой «Потешной палаты» — родоначальницы наших театральных зданий. (Потеха на языке XVII века отождествлялась театру: потешными ребятами назывались комедианты.) С того же времени, очевидно, при палате состоял и штат потешников, хотя точные сведения относят их только к 1626 — 1638 годам. Впрочем, русские скоморохи в этой палате были на «вторых ролях»; первое положение занимали, очевидно, более искусные, «немчины». Знаменательно, что именно эти «потехи» сменили старые, узаконенные традицией церковные хоры и на царской свадьбе 1626 года. На этот раз примеру царя последовали и наиболее передовые дворяне этого времени, взявшие в свои штаты ватаги-банды скоморохов (князья Шуйский, Пожарский, Шейдяков и др.).

Таким образом, скоморохи, в дни Стоглава вынужденные бродить по русской земле, в первой половине XVII столетия оседают при дворе царя и дворян. Аналогичное явление наблюдалось в то время и в истории англо-немецких комедиантов Западной Европы.

Каково же было искусство этих потешников, и почему оно заинтересовало двор? Скоморохи играли на музыкальных инструментах, делали гимнастические упражнения, прыжки и исполняли небольшие комедии — какие, к сожалению, неизвестно. Совершенно несомненно, что самый факт их появления при дворе на смену церковно-византийским духовным развлечениям был глубоко прогрессивен на пути освоения буржуазной идеологии, в каких бы целях она ни осваивалась.

Последующая реакция особенно сильно ударила по скоморошеству. В 1648 году были опубликованы царские грамоты, в которых все виды скоморошества вновь объявлялись бесовскими, музыкальные инструменты и все незатейливые атрибуты скоморошьего лицедейства приказывалось ломать и жечь, а всех, кто ими пользовался, велено было беспощадно наказывать и бить кнутом. Не стало потешных ребят и в придворном штате, впали они в опалу и у дворянства. Свадьба Алексея Михайловича была ознаменована, не в пример свадьбе его отца, не потешными играми и светской музыкой, а хоровым пением церковных певчих. Таким образом, в это время, как мы видим на примере «Пещного действа», развивалась только литургическая драма.

ГЛАВА I

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

Зарождение школьного театра. Типы школьного театра. «Мистериальный» школьный театр. Школьная драма.

Пережитые в течение так называемого «смутного времени» события заставили Россию вплотную столкнуться с Западом, в частности с миссионерскими тенденциями иезуитов, желавших обратить русских в католичество. С католиками пришлось спорить, пришлось защищать свои догматические положения, а для этого понадобились знания, богословское образование. С этой целью в 1615 году у нас одна за другой основываются русские духовные школы (впоследствии получившие названия духовных академий и семинарий) по образцу школ иезуитских. Эти школы на Западе уже с давних пор пользовались услугами театра в качестве педагогического приема и метода церковной пропаганды. Русская церковь, по примеру Запада, также решила прибегнуть к театру.

Теория и практика школьного театра были разработаны главным образом иезуитами в борьбе с лютеранством, этим реформированным под влиянием буржуазной идеологии христианством. И, в зависимости от специальных условий его зарождения и сферы распространения, его стилистические черты не были однородны. Созданный по педагогическим соображениям как пособие для изучения латинского языка, школьный театр первоначально строился на репертуаре Плавта и Теренция. Это обстоятельство укрепило в нем классическую традицию, которая выразилась в литературном оформлении сюжета: пьеса делилась на пять актов, причем каждый заканчивался хором, имела пролог и эпилог. Писалась на латинском языке. Независимо от сюжета в действии принимали участие мифологические существа.

С другой стороны, на школьный театр оказали влияние также и традиции средневекового площадного театра — мистерий и моралитэ: в нем не соблюдались принципы един-

ства времени и места и пр. Число участников было неограниченно. В драматическое действие вмонтировывались комические сцены, стиль усваивался реалистический, отвечавший пониманию и вкусам аудитории, в соединении с аллегорическим элементом старых моралитэ. Язык местный, национальный постепенно вытеснил язык латинский. В связи с этим изменились и педагогические установки: школьный театр стал средством упражнения в литературном творчестве и публичных выступлениях, что было важно для будущего апологета церкви. Наконец, школьный театр, являясь разновидностью церковной практики, не мог не отражать влияния обрядово-богослужебных форм с их схематизмом в драматургическом отношении и псалмодией в декламации.

Школьный театр просуществовал в России около двухсот лет. В первой половине XVII столетия, повидимому, он не ушел дальше установок педагогических, с одной стороны, и церковно-пропагандистских — с другой. Тематика школьных пьес была библейской и сосредоточивалась вокруг рождественских и пасхальных событий. Представления таким образом являлись как бы дополнением к соответствующим богослужениям и были близки к литургической драме и мистерии. В исполнительской же манере, при отсутствии знакомства с классическим миром, с одной стороны, и западноевропейской средневековой театральной практикой — с другой, ярко давала себя чувствовать церковная псалмодия.

Практика русского школьного театра развивалась по трем линиям. Первая группа представлений зародилась в классе при кафедрах пиитики и риторики, т. е. «литературоведения» и ораторского искусства. Для «экзерциций» учеников, т. е. для лучшего усвоения преподаваемых поэтических правил, преподаватель пиитики сам сочинял драматические произведения, которые учащиеся должны были разучивать и разыгрывать. Сочинение драм и других поэтических произведений поручалось также и ученикам. Первоначально упражнения велись на латинском языке, но затем на русском. Параллельно с этим преподаватель риторики заставлял учеников писать речи. Каждый месяц устраивали «декламации краткие, орацию или сим подобнии — первый штилем риторским, второй — виршами». Кроме того, учитель риторики ежегодно, при возобновлении занятий, должен был иметь публичную орацию. Применялись театральные навыки и на экзаменах. Эти последние делились на обязательные — еженедельные, ежемесячные и трехнедельные — и необязательные — в конце учебного года. Публичные диспуты состояли в произнесении сначала приветствий в стихах и прозе, затем диссертаций и наконец диалогов.

Исполнялось все это в классе или в большой конгрегационной зале и первоначально без какой бы то ни было театральной обстановки.

Вторую группу представлений составляли те, которые должны были занимать ученический досуг. В духовных школах во время каникул ученикам рекомендовались прогулки, спорт, игра на музыкальных инструментах и между прочим исполнение комедий. Для этого учителя пиитики сочиняли особые комедии или трагедии, прочие учителя — диалоги, а ученики их разыгрывали.

Наконец, в третью группу входили те представления, которые выносились на широкого зрителя и имели целью религиозную пропаганду. Они приурочивались к церковным празднествам. Есть все основания думать, что они первоначально исполнялись в церквах. Таким образом религиозно-пропагандистские задачи прекрасно уживались с педагогическими.

От «декламации», «виршей» и драм данной эпохи сохранились преимущественно одни наименования. Например, известны: драма «Действие на страсти Христовы» (30—40-е годы), «Диалог о страдании Спасителя», «Торжество естества человеческого» и др. О содержании первой из них можно судить на основе дошедшей до нас драмы «Действие на страсти Христовы, списанное 1685 года» и др. Последняя драма исполнялась в церкви, причем декоративным фоном служила церковная обстановка — иконы Христа, «в вертограде молящегося», «страждущего у столба», «в терновом венце несущего крест на Голгофу». В простейшем случае действо состояло из лирических и лирико-эпических песнопений, сопровождавшихся очень скромным движением, не выходившим за пределы обычных богослужебных действий, как, например, возложение на икону венка. В более сложных случаях употреблялись вполне развитые реалистические приемы театрализации; например: ангел несет Христу чашу страданий и смерти; с ним встречается богоматерь и просит дать ей самой испить эту чашу, но ангел, слыша голос грешников из ада, отказывается исполнить ее просьбу; в следующей сцене ангел дает чашу Христу, последний не хочет ее принимать, но, слыша голоса грешников, смиряется; в третьей сцене Христос идет с чашей на Голгофу; ему встречается богоматерь и просит дать ей чашу; раздаются снова голоса грешников; Христос отказывается отдать ей чашу, умирает на кресте, а богоматерь у его подножия плачет; апостолы Петр и Иоанн идут ко гробу Христа, здесь им встречается ангел, извещающий их об его воскресении, после чего они возвращаются в Галилею искать воскресшего.

Рождественские драмы строились по тому же принципу. Перед зрителем проходили сцены пророчествования о Христе, сцена пастухов, явления им ангела и поклонения их, сцены Ирода с волхвами, поклонения волхвов, поклонения царей, избиения младенцев, смерти Ирода и др. Сцены с Иродом надолго удержались в народных массах в соединении с такими комедиями, как, например, царь Максимилиан.

Наряду с этими темами старейшая школьная драма занималась разработкой жизни святых и притч. Школьная драма первой половины XVII века характерна чрезвычайным схематизмом образов и полным отсутствием жизненности в воспроизведении действия. В годы реакции, относящейся к середине XVII столетия, заглохли, повидимому, и школьные спектакли; по крайней мере сведений о них не сохранилось никаких.

ГЛАВА II

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

Зарождение придворного театра. Посольства за актерами. Немецко-русский театр Грегори. Гибнер и Чижинский. Балет. Реакция. Стремление школьного театра к публицистике.

Оберегая себя от вторжения буржуазной идеологии, решив «не уступать иноземному влиянию ни одной пяди в заветной области чувств, понятий, верований», Россия в то же время в области экономической брала курс на Запад все более и более решительно. Изучалось военное дело, строились военные заводы, велась большая заграничная торговля и т. д. Торговый капитал требовал расчистки пути, «окна в Европу»; «вопрос его жизни и смерти» решался в борьбе со Швецией и Польшей. Война с этой последней, сперва неудачная, потом оказалась победной. Русские дошли до Вильно, получили Смоленск, Белоруссию, Киев и левобережную Украину (1654—1667 годы). Эти войны непосредственно сблизили русских со странами более развитого капитала, что и стало отражаться в их культурном быту. И театр, как верный барометр, не замедлил пойти на подъем: мероприятия по организации театра проводятся с лихорадочной поспешностью одно за другим. Инициатива исходит от двора, ибо театр в эту пору нужен раньше всего двору в его борьбе за абсолютизм.

Началось с того, что царь Алексей Михайлович, отправляя за границу послов для найма всякого рода мастеров, предусмотрел и таких, которые могли бы «комедию делать». Это было в 1660 году и повторилось вновь в связи с предстоящим рождением ребенка молодой царицей в 1672 году. Речь, впрочем, шла только о двух актерах, очевидно, или кукольниках, или потешниках того типа, которые состояли еще не так давно в штате Потешной палаты. Обе попытки оказались безуспешными.

Двору нужен был подлинный театр, такой, который был бы в силах уже не просто потешать, но и выполнять опре-

деленные политические задания. С этой целью царь Алексей Михайлович решил организовать театр местными силами.

Решение было принято с большой оглядкой. Царь обратился за советом к своему духовнику, протопопу Савинову. Последнему ничего не оставалось, как пойти навстречу царю. Он отвечал по существу уклончиво, что-де если бы театр был делом богомерзким, то и другие христолюбивые государи их у себя не дозволяли, между тем и при Палеологах таковые игрища церковь не возбраняла. Однако таково было (очевидно вынужденное) мнение духовника. Церковь же в целом стояла на прежних реакционных позициях, и когда затем спектакли состоялись, она, несмотря на то, что «все против письма», т. е. по евангельскому тексту, «учинено было», негодовала, говоря, что от создания света не было видано таких «невместных» человеку вещей.

При создании театра за основу был взят школьный, однако не русский, сравнительно реакционный, а немецкий театр, языково хотя и чуждый, но идеологически более родственный потребностям двора. К написанию комедии и устройству спектакля был призван пастор немецкой слободы Яган Готфрид Грегори (1672). Люди, близкие к нему, недоумевали, почему выбор пал именно на него, и только «выбирая между царским гневом и милостью, ему пришлось этим заняться».

Грегори начал с того, что окружил себя рядом сотрудников, разделявших с ним труд. Среди них были и переводчики, знавшие русский язык, переводившие пьесы для исполнения их русскими учениками Грегори, и живописцы, писавшие для спектаклей декорации, и лица, обучавшие ребят актерской игре. В актеры набирались дети немецких и русских мещанских семей. Получалась своего рода театральная школа. Но, как известно из документов, положение ее было незавидное: ребята жаловались на свою судьбу.

Для спектаклей были приспособлены помещения в Москве и в селе Преображенском. Подробностей об устройстве сцены и зрительного зала мы не знаем. Известно только, что женщины смотрели спектакли, сидя за решетчатой перегородкой, причем публика присутствовала и на самой сцене. Спектакли шли попеременно на немецком и русском языках.

Вновь организованный светский придворный театр некоторое время сохранял характерные черты школьно-церковного театра. В этом смысле Грегори не пришлось ничего изобретать, ибо в практике западного театра того времени были

пьесы, хотя и библейские по сюжету, но по существу светские, аллегорически острые для различных этапов борьбы абсолютизма за свое становление. Царь остановился на одной из таких комедий. Приказано было играть комедию об Эсфири — так называемое «Артаксерксово действо». Пьеса, шедшая у нас в России, не сохранилась, но та «английская» комедия об Эсфири, которая, несомненно, послужила образцом для Грегори, известна. Эта пьеса имела чисто дворцовый сюжет. Однако видеть в ней только сродство образов царицы Наталии и Эсфири, ее воспитателя, «отца и друга немцев», боярина Матвеева и Мардохея и считать за основную тему посрамление гордыни и прославление кротости — мало. В основном сюжет состоит в следующем: царь Артаксеркс свергает временщика Амана, крепко державшего его в своих руках. Таким образом, тема пьесы — борьба абсолютизма за свое становление. В параллель образам Эсфири и Мардохея нетрудно угадать связь образа Амана с патриархом Никоном или боярином Хитрово.

Точно так же и вторая комедия «Иудифь» хотя и была взята из библии, однако имела чисто политическое значение. Она повествовала об одном из эпизодов военной истории евреев, именно о том, как еврейка Иудифь, пробравшись в лагерь воевавшего с евреями Олоферна, убила его и обеспечила своему народу победу. Для того чтобы комедия была правильно понята, ей предшествовал пролог, обращенный непосредственно к царю. В этом прологе подчеркивалось самодержавное владычество царя над великой, малой и белой Россией: скипетр царя-де защищает страну

От врага Христова, лютого бусурмана,
Де христиан ему одолети несть да́но...
Бог же всевышний соблюдет свое царство,
Зане оградою есть всему христианству.

Обе эти пьесы, как мы видим, строились на библейском сюжете и в сильнейшей мере отражали влияние так называемых «англо-немецких» пьес (о них речь ниже). И только после того, как они были поставлены, в репертуаре появилась резко от них отличавшаяся «англо-немецкая», написанная на светский исторический сюжет комедия о «Баязете и Тамерлане». Военно-политическая установка ее тем более обнажена. Речь шла о помощи, оказанной царем Тимуром византийскому царю Палеологу, против напавших на него турок. Таким образом, здесь снова развертывалась картина борьбы православного царя против бусурман, т. е. защита христианства. То обстоятельство, что в качестве бусурман в

пьесе фигурировали турки, нельзя не сопоставить, с одной стороны, с не изгладившейся еще в русском религиозном сознании мыслью о мести туркам за взятие Константинополя, а с другой — с той борьбой, которую русский торговый капитал вел за овладение Черным морем, находившимся в руках турок.

Пьесы репертуара Грегори сочетали в себе элементы трагические и комические. При этом серьезная часть пьесы строилась на историко-библейском материале и трактовала темы политические; часть комическая — на жанровых бытовых эпизодах, которые заимствовались из жизни широкой народной массы. Сочетание обоих элементов отвечало сложности генезиса этого жанра. Интермедии вообще были вкладом в этот жанр мелкой городской буржуазии, привлекали ее на театральные представления и тем самым поневоле знакомили ее и с политическими и религиозно-нравственными тенденциями пьес; они служили развлекательным антрактом и в придворных кругах, также облегчая восприятие деловой части представления. Но наряду с пьесами светскими ставились Грегори и пьесы религиозно-нравственного содержания, как, например, комедии о Товии, Егории, Иосифе, Адаме и Еве. Пьесы эти не случайны: их сюжеты были крайне популярны на Западе, подкреплены в свое время самим Лютером и потому казались совершенно непререкаемыми для Грегори; тем более, что они до известной степени смягчали протесты церковных кругов против театра в целом и его светских пьес в особенности и, следовательно, обеспечивали театру существование. Это были пьесы в духе старинных мистерий и моралитэ, особенно последняя из них, приближавшаяся к так называемым «райским действам». Их основная тема: посрамление гордыни и прославление кротости. Авторами этих пьес были сам Грегори, Яган Пальцер и Гибнер.

Грегори умер 16 февраля 1675 года. После него во главе этого дела был поставлен один из его бывших сотрудников, учитель Гибнер. Он еще при жизни своего предшественника готовил наиболее яркую в репертуаре этого периода, и притом первую в чистом виде англо-немецкую светскую пьесу «Темир-Аксаково действо» (комедия о Баязете — Тамерлане). Гибнер, таким образом, заострил светскую линию театра. Надо думать, это навлекло на него гнев реакционных кругов, и именно следствием этого и был его уход в декабре 1775 года. На его месте оказался деятель русского школьного театра Стефан Чижинский, что, несомненно, свидетельствовало о надвигавшейся реакции. Чижинский осуществил две постановки: комедии о «Давиде с Го-

лиафом» и о «Бахусе с Венусом». Ни одна из них не сохранилась, но нетрудно догадаться об их характере — первая была в том же религиозно-нравственном духе, что же касается второй, то, несомненно, это была фривольная пьеса (интермедия?).

Светская линия развития театра при дворе Алексея Михайловича завершается наконец постановкой балета. Собственно, известен один балет — «Орфей», но из показаний современников и на основе архивных данных следует говорить о целом ряде балетных представлений. Организатором их и главным танцовальщиком был некий инженер Николай Лим со своими учениками (теми же, что учились драме у Грегори). Подробности о постановке балета «Орфей» нам известны со слов очевидца-иностранца, записавшего, что царь, узнав, что при иностранных дворах устраиваются для развлечения разные игры, танцы и прочие удовольствия, однажды приказал поставить какую-то пляску. По краткости данного семидневного срока сладили спектакль, как смогли: костюмы, новизна зрелища, магическое слово «иностранное» и стройность неслыханной до того музыки доставили зрителям полное удовольствие и заслуживали удивления.

Балет начался прологом на немецком языке, переведенным царю. В прологе превозносились душевные качества царя, прославлялись его добродетель и мудрость и высказывалось пожелание многолетней благополучной и славной жизни. Затем начались танцы.

Балет этот перекликается с балетным театром, учрежденным в 1736 году, ставившим себе те же придворно-политические панегирические задачи.

Наконец следует упомянуть о «всяких разных играх», обо «всяких потехах разных», которые в те годы исполнялись при дворе. В них участвовал между прочим один иностранец — балансер, фокусник, удивлявший всех, особенно же русских, своими проделками и слывший даже за мага и волшебника. Повидимому, это были или интермедии, или зрелища наподобие тех, которые имели место в Потешной палате.

Таковы были установки придворного театра времен Алексея Михайловича (1672—1676). Как мы видим, в нем переплетались две линии: линия светского политического театра с линией театра церковного, религиозно-нравственного.

Последующая реакция знаменательна тем, что в декабре 1676 года был объявлен царский указ очистить палаты, занятые под «комедию», и весь театральный инвентарь снести прочь. Придворный театр закрылся. В период реакции функционировал только школьный театр, к этому

времени утративший значение церковного театра, но почувствовавший приток новых сил и устремившийся к овладению теми позициями, которые занял так недолго функционировавший театр придворный.

В числе школьных драм, относящихся к этому времени, можно назвать религиозно-нравственные, уже знакомые нам, но из них характерны именно те, которые, имея библейские сюжеты, в то же время рассказывали о жизни «мирян» и могли быть использованы в целях политических, панегирических, общественных, публицистических. Достаточно упомянуть о панегирической комедии «Об Алексее, божием человеке» и о комедии о «Блудном сыне».

Первая из них была посвящена царю Алексею Михайловичу. В конце комедии святой Алексей, «тешась на небеси посреди ангел», произносил такие слова:

Не забуду о тебе, клиенте единый,
Алексее, которому равный не есть иный:
На земле бо есть монарха един православный
И для того всему свету добре явный.

И святой Алексей обещал ему свою помощь, свое заступничество за его благочестие и сулил ему победу над врагами.

Вторая комедия, о «Блудном сыне», трактовала сюжет, очень популярный в XVII веке на Западе, а в русских условиях имевший особый злободневный смысл. Дело в том, что сближение с Западом вызвало массовый отлив русской прогрессивной молодежи в Европу «за наукой», причем часто она назад так и не возвращалась. Правительство стремилось регулировать эти отъезды, что не замедлило встретить ропот среди оппозиционных кругов (Курбский, затем Котошихин). Но вот сын одного из наиболее видных и прогрессивных людей того времени, Ордын-Нащокин, в 1660 году уехал за границу и оттуда больше не вернулся. Комедия и становилась на защиту правительственной политики, всячески осуждала отъезды за границу и изображала времяпрепровождение «блудной» молодежи за рубежом исключительно беспутным и расточительным. Реакционные установки пьесы вполне гармонировали с общим курсом наступившей реакции (пьеса была поставлена в 1685 году).

Наиболее сильным драматургом школьного театра этого времени был Симеон Полоцкий, автор только что упоминавшейся комедии о «Блудном сыне».

ГЛАВА III

ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТР

Театр при Петре I. Поиски актеров-славян. Немецкая труппа Кунста. Ее репертуар. Оформление спектаклей: костюмы, декорации.

В 1699 году в Москве уже действовали иноземцы-кукольники: Иван Сплавский и другие. В 1700 году «для показания комедиев» были отправлены по царскому указу трое кукольных комедиантов прусской земли через Калугу и Севск в украинские города. А в 1701 году кукольный комедиант Иван Сплавский был отправлен в Польшу, в Данциг для найма целой труппы драматических артистов. Наряду с основными требованиями, предъявляемыми театром к приглашаемым актерам, учитывалось и то, чтобы актеры были «понятными» русской публике.

Однако приехавшая немецкая труппа некоего «знатного и в тех (т. е. театральных) науках звычайного» принципала Ягана Кунста могла играть только по-немецки. Поэтому тотчас же Кунсту, как в свое время Грегори, были отданы русские ребята в обучение. Труппа не успела еще приступить к работе (октябрь 1702 года), как Петр делает попытку использовать ее в надлежащем, с его точки зрения, направлении: он заказывает Кунсту пьесу на взятие города Орешка (Шлиссельбурга). Кунст принялся за дело, затребовал сведений о том, «каким поведением тот город взят», стал готовить пьесу, но так ее и не написал.

Желая видеть в лице театра агитационно-пропагандистское средство, Петр сделал театр Кунста не придворным, а публичным, что резко отличает этот театр от театра его отца и его преемников. По этому поводу состоялся специальный поощрительный указ: «Для того чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно», было разрешено «всяких чинов людям» и «иноземцам» ходить повольно и свободно, без всякого опасения. В дни спектаклей в Крем-

ле, Китай-городе и Белгороде до девяти часов вечера не запирали ворот и не брали за проезд пошлины. Цены местам были от трех до пяти копеек. Все это, несомненно, способствовало популяризации театра. По сохранившимся данным, средняя посещаемость—сто двадцать четыре человека, а летом по праздникам доходила до четырехсот. Когда в 1707 году это театральное предприятие закончилось, Петр снова хлопотал о приглашении в Россию актеров, «которые умели бы говорить по-славянски и по-чешски». Попытки не удавались, и под конец его царствования мы снова видим — на этот раз уже в Петербурге — немецкий театр Манна (Экkенберга).

Театр Кунста функционировал с 1702 по 1707 год. Из его репертуара за это время нам известны пятнадцать пьес. Большинство из них в жанровом отношении продолжало ту репертуарную линию, которая была намечена еще при Алексее Михайловиче Гибнером. Это были так называемые «большие» пьесы немецкого театра того времени, в духе пьес одного из создателей этого жанра в Германии Иоганна Фельтена. Жанр этот был стилистически смешанный, трагикомический; в нем возвышенные патетические сцены чередовались со сценами грубо-комическими. В нем «шут и король, герой и его карикатура, трагический пафос и остроумие шли рука-об-руку». Такая смесь определялась, с одной стороны, условиями рынка, ибо подобные труппы обслуживали разнообразного зрителя и стремились удовлетворить запросы разных классовых групп; с другой же стороны, она определялась характерной для этой эпохи группировкой классовых сил: некоим единством интересов дворянства и буржуазии, отсюда сотрудничеством в формировании жанра. Эти пьесы могли в то же время приспосабливаться и к требованиям дворов, которые, по крайней мере на Западе, брали к себе в штат бродячие труппы. В этих условиях постановки принимали особо торжественный, пышный характер и напыщенным, льстивым тоном воспевали современные политические события.

Эти пьесы представляли собою заимствования и переработки ученой драмы, французской классической трагедии, итальянской комедии масок, пасторали, оперы, балета, народных фарсов и т. д. И все это обильно оснащалось сценическими эффектами — волшебством и превращениями, снами и привидениями, танцами, сражениями, хорами, ариями, иллюминациями и фейерверками. Жанр был исключительно театрален, должен был пользоваться и пользовался большой популярностью в широчайших зрительских кругах.

Одна из первых у нас пьес, «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския», представляет собой переработку трагедии Лоэнштейна «Софонизба». Она была сокращена и упрощена, в нее была введена комическая персона — «издевочный слуга», а также пение и ряд сценических эффектов.

Сюжет был военный и в то же время романический: чувство любви сталкивалось с чувством долга, и в ту минуту, когда победа уже, казалось бы, окончательно переходит на сторону первого, побеждает второе. Эта пьеса имела еще в какой-то мере общественно-политическую направленность, чего нельзя сказать о других. Например, пьеса «Честный изменник, или Фредерико фон-Поплей и Алоизия, супруга его» трактует тему любви и ревности; события разворачиваются в тесном домашнем кругу. Она представляет собой переработку итальянской трагической оперы Чиконьини. Переделка состояла также в сокращении и в привнесении комического образа.

Одна из пьес представляет собой переработку испанской комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» и называется «Принц Пикель-Гяринг (скоморох), или Жоделет свой тюремный заключник».

Далее, мы видим перевод мольеровского «Амфитриона» под названием «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер», и т. д.

Все эти пьесы шли на немецком и русском языках, причем мало понятный для русского зрителя сюжет осложнялся еще плохим качеством перевода. По неопытности он делался дословно, изобиловал германизмами и сплошь да рядом обращался в нелепый набор слов. Например:

«— Удовольствования полное время, когда мы веселость весны без препятия и овощь любви без зазрения употреблять могли. Позволь без смотрения наших цветов очеса и через изрядное волнение чувствования нашего наполнить».

Две комедии были написаны одним русским актером, учеником Кунста, Семеном Смирновым, являющимся таким образом первым русским светским драматургом. Это были: «О Тенере, Лизеттине отце — винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». К сожалению, обе они до нас не дошли.

Пьесы немецкого театра находились под влиянием требований сцены и приемов игры и строились главным образом не на характерах, а на положениях. Если на сцену выводился король, то никто ни на минуту не должен был забывать, что это повелитель своих подданных на жизнь и смерть.

Речь его была положительна, тверда, определенна, и никаких иных человеческих качеств в нем искать было нельзя. Однако стоило судьбе его измениться, как он обращался в мелкую, несчастную фигуру. Короля, который даже в нищете оставался бы королем, этот театр не знал. Это все определяло и основной характер актерской игры. Некоторые драмы требовали целого ряда перемен положений, а отсюда и перевоплощений актеров. Внешний облик — костюм и грим — менялись соответственно. Черты, характеризующие то или иное положение, были при этом традиционны: это были своего рода маски.

Немецкие пьесы, базируясь на театральных традициях, не были в силах их сочетать иначе, как путем простейшего механического сложения. Так, например, создавалась комическая фигура немецкого театра. Комический элемент пьесы не распределялся между отдельными образами, а концентрировался в лице одного шута. Это была, в сущности, даже не роль, а какое-то общее место, какое-то попурри из шутовства, глупости, наивности и пошлости, это был своего рода комический хор, перелицовывавший основную фабулу. Собственно, было три вида шутов: тип прямодушного пассивного дурака, тип хитрого активного дурака и тип акробата и прыгуна. Второй фигурой, разработанной немецким театром, был чорт (являвшийся продолжением и развитием чорта средневековой драмы). Их характеры обычно дополняли друг друга, взаимно противопоставляясь. Роль их сводилась к смешным, глупым, скабрезным сценам, беготне, падению, толкотне, драке, обжорству, мошенничеству и пр.

Условная театральность, унаследованная этим театром от ученой драмы, от трагедии, была мало убедительна для низового зрителя. Зато проделки «дурацкой персоны» ему были близки и понятны.

Вкусы этой части зрительного зала требовали от немецкого театра пользования рядом натуралистических приемов в игре актеров и оформлении сцены. Закон восприятия аудитории был таков: «что видят глаза, тому верит сердце». Поэтому все ответственные моменты пьесы происходили обязательно на виду у публики и притом воспроизводились во всех мельчайших подробностях. Это в особенности касается сцен убийств: показать публике кровь считалось совершенно необходимым. Например, в одной из пьес действующее лицо в припадке отчаяния ударялось головой об сцену — из-под шляпы при этом показывалась кровь. В другой пьесе сцена убийства воспроизводилась следующим образом. Убийца держал в руке нож и платок, слуга — сосуд. Убиваемый хотел говорить, но ему затыкали рот.

Убийца резал ему горло, кровь капала сперва в сосуд, затем тело клали на землю, и кровь лилась на землю. При повешении на шею надевалась веревочная петля, и актер действительно поднимался на воздух; при побивании каменьями (эти каменья делались из бумаги и соответственно окрашивались) побиваемые также истекали кровью. В сценах, в которых требовалось отрубать конечности, например руки, пользовались набитыми перчатками. При обезглавливании труп должен был оставаться на сцене с окровавленной шеей, а голову поднимали, чтобы публика могла удостовериться, что голова действительно отрублена. Кровь, как известно, давалась при помощи пузыря с красной жидкостью, укрепляемого в месте поражения под платьем.

Так же грубо и элементарно, с такой же натуралистичностью зарисовывалось и психическое состояние действующих лиц. Актер на сцене обычно сообщал о своем душевном состоянии публике. Например: «О, как я рад», или: «Почему я не прихожу в бешенство», а затем выражал то или другое состояние возможно яркими движениями. Например: в гневе — рвал на себе одежды, метался, как зверь, дико вращал глазами и т. д.; в отчаянии — срывал с себя одежды, молча останавливался, затем начинал бегать, ерошить волосы, ложился на землю, снова вставал, снова ложился и т. д.; в безумии — надевал на себя петушиные перья, скакал, пел, танцовал, смеялся и т. д.

Вещественное оформление этих спектаклей в России шло по стопам немецкого театра на Западе. Судить о нем приходится на основании все тех же ремарок и анализа текстов сохранившихся пьес.

Костюмы вообще делались очень роскошно, и в них мы видим смешение стиля реалистического, бытового с условно-декоративным. Зритель требовал костюма подлинного. Когда Кунст начал употреблять на костюмы холст, красить его и украшать мишурным золотом, это вызвало неудовольствие. Поэтому даже латы делались настоящими и паялись. Вот, например, как выглядели со сцены Голиаф и Бахус: «Голиафу кафтан большой из пестрых выбоек, латы большие, от головы до колен, да ему же сделана голова большая, клееная, полотняная, с накладными волосами и с бородою, да на голову большой шелом белого железа, да для вышины подделаны ноги большие деревянные и обиты кожею красною, да руки большие же, да копье деревянное»; «Бахусу бочка на колесах, а в ней на питье мехи кожаные, да на него ж голова большая клееная полотняная, да от головы в бочку две трубки жестяные большие, да на го-

лову волосы накладные большие и с бородою, да на него кафтан выбойчатой, да штаны большие волчьи, а наверх штаны крашеные, да шапка большая рогожная опушена медведем».

Декорация состояла из «завес» и «рам перспективного письма», именуемых иначе перспективами, шпалерами, картинами; последние бывали в рамах и без рам, — очевидно, это подвесные перспективные декорации и щиты.

Англо-немецкий театр, развернувший перед русскими всяких чинов людьми всю привлекательность театрального искусства, впервые познакомивший их с любовными страстными излияниями, с романтикой потрясающих убийств и подвигов, с дурачеством, несомненно сыграл серьезную роль в области идеологической перестройки московских жителей, но тем не менее не сумел удовлетворить политических требований, предъявлявшихся к нему абсолютизмом.

Этим, вероятно, и следует объяснить кратковременность существования этого театра в России.

ГЛАВА IV

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР XVIII ВЕКА

Школьный театр на службе у абсолютизма. Панегирические действа. Теория и практика школьного театра. Соотношение с театром придворным — классическим. Попытка создания национальной школьной драмы.

Более пригодным оказался существовавший в ту пору в России театр духовных школ, который еще при Алексее Михайловиче занялся проблемами современной общественной жизни и который в практике польских иезуитских спектаклей давно знал так называемые «панегирические», т. е. хвалебные действа.

Первой школьной пьесой панегирического характера была «Страшное изображение второго пришествия господня на землю», игранная Московской духовной академией в 1702 году. Она была откликом на политическую ситуацию, сложившуюся вокруг шведского вопроса, т. е. вокруг стремления русского торгового капитала получить порт на Балтийском море. Не чувствуя достаточных сил для войны со Швецией, Петр склонял к союзничеству поляков; польский король хотел было помочь Петру, но встретил оппозицию со стороны сейма. Это вызвало неудовольствие русского правительства, которому ничего не оставалось, как итти воевать одному или отложить надежду на получение доступа к морю. И вот эта школьная драма и изображает отказ гордых, заносчивых и своевольных поляков от повиновения своему королю. Польша оказывается бессильной. «Тогда появляется «Марс росколянский» (русский). «Фортуна и Победа» украшают российскому орлу вместо гнезда, трофеи или столп торжественный, и орел огненным оружием поражает ляхов», — совершенно не двусмысленный намек по адресу поляков.

В том же году политическая драма «Царство мира, идолослужением прежде разоренное и проповедию св. апостола Петра, ангела пресветлейшего царя нашего... паки восста-

новленное», готовилась к представлению по случаю именин государя. В эпилоге гений апостола Петра, Благочестие и Мир православный слагали Петру I, «яко единому между монархи благочестия и православия поборнику и расширителю», анаграмму из его имени. Спектакль не состоялся, вероятно потому, что царя не было в Москве, — он воевал в Ингерманландии. Четвертого октября сдался город Орешек (Шлиссельбург), по поводу чего был заказан спектакль Кунсту, и в начале следующего, 1703 года в Московской духовной академии было представлено триумфальное действо «Торжество мира православного, утвержденное св. апостолом Петром и расширяемое усилиями и благополучием непреодоленного монарха и неусыпающего в бранях господних воина», царя Петра. В основу этой пьесы была взята предшествующая тема, и к ней было присоединено еще одно действие, посвященное прославлению «трудов и благополучия» Петра. Апостол Петр низвергает в геенну идолослужение. Злочестие же, чтобы вредить православию, зажигает две кометы: «таврийскую луну» — намек на крымских татар, нападения которых боялись во время войны со Швецией, и «льва шведского». Благочестие же под охраной великороссийского орла вручало российскому Марсу в качестве знамений победы меч и крест. Марс разбивает своих врагов. Фортуна венчает Марса. Гений войны пробуждает Александра Македонского и Помпея и сообщает им, что в лице российского Марса воскресла их храбрость. Они воздвигают Марсу триумфальные сооружения, и Марс на триумфальной колеснице въезжает в Капитолий. Среди сопровождающих «мультянский» лик — намек на переход в русское подданство молдавского государя Дмитрия Кантемира.

Аналогичные постановки откликались на события военно-политической жизни России в 1704 году и в последующие годы. В целом смысл их высказываний был тождествен.

Итак, церковный школьный театр в итоге борьбы церкви со светской властью, как и сама церковь, оказался у нее на службе и весь свой опыт, весь арсенал своих навыков, приемов, всю свою фантазию мобилизовал для удовлетворения новых, поставленных перед ним задач. Из этого, конечно, не следует, что он расстался с религиозно-нравственными тенденциями и библейским сюжетом, с пьесами типа мистерий. Наоборот, все панегирические действа были сплошь пронизаны этими тенденциями, а дошедшие до нас рукописи пьес свидетельствуют о том, что именно в эту пору, найдя себе опору у светской власти, церковь широко развернула и церковно-пропагандистский школьный театр.

Вообще рассматриваемая нами эпоха, т. е. конец XVII — начало XVIII столетия,— это период расцвета русского школьного театра. К этому времени оформляется и теория и методика школьного актерского искусства. Заметим, что это составляет резкое отличие школьного театра от англо-немецкого. Бродячие полуграмотные актеры последнего, с одной стороны, строили и вынуждены были строить свой театр чисто эмпирически, отталкиваясь от практики, а с другой — воздерживались от фиксации своих пьес из боязни взаимной конкуренции и плагиатов.

Между тем школьный театр, как театр современной «интеллигенции», исходивший в своей практике от теории античного театра, вполне владел литературным оформлением своих мыслей и не только не боялся взаимной конкуренции отдельных школьных сцен, но спешил делиться с ними своими достижениями. Стилистически же школьный театр противополагал немецкому натурализму условность, особенно при воспроизведении грубо-эффектных сцен. «Нужно различать, что можно представлять на сцене воочию и о чем должно только сообщать зрителю. Созерцание того, что оскорбляет зрителя чрезмерной жестокостью... должно быть удалено со сцены». И такого рода сцены в школьном театре или заменялись повествованием о них, или давались при посредстве теней «через умбры» (транспарантом), или при помощи пантомимических немых сцен — «неслышно, но зримо». Кровавые сцены встречались очень редко. Но чем школьный театр в особенности отличался от немецкого — это своими аллегорическими фигурами, унаследованными от средневекового театра «моралитэ». Они вытекали, с одной стороны, из церковного ригоризма, а с другой — из схоластической средневековой учености. Ригоризм заставлял заменять, например, такие фигуры, как Иисуса Христа и богоматери, аллегорическими: вместо Иисуса фигурировала всегда «Милость божия». Но дальше шли фигуры, заимствуемые из античной мифологии, и там, где их не хватало, отдельные отвлеченные понятия, как, например, любовь, благочестие, правда и т. д., всегда заменялись одноименными образами. В итоге в пьесе рядом уживались: Христос, богоматерь, Марс, Нептун, Беллона, Кротость, Смирение, Правда и т. д., и с ними простые смертные.

Все они вступали друг с другом в те или иные отношения, вели разговор, словом — двигали действие школьной драмы. Несмотря на отвлеченность аллегорических фигур, самое их появление вытекало из необходимости наиболее наглядного воспроизведения идеи пьесы. Отсюда в свою очередь вытекала необходимость тончайшей разработки внеш-

него облика всех этих ирреальных персонажей. Рецептура была разработана настолько четко, а традиция была так прочна, что современный зритель без труда узнавал отвлеченные фигуры и понимал их логическое место в ходе событий, но ясно, что непосвященный зритель мог только недоумевать.

Школьный театр как театр педагогический, театр пропагандистский, естественно, ставил акцент на литературе, на диалоге, на слове, а отсюда неминуемо развитие в искусстве школьного актера декламации и жестикуляции. Теоретически эти виды искусства разработаны раньше (в изложении Квинтилиана и его толкователей-иезуитов). Были крайне четко нормированы и способы выражения всевозможных эмоций. Несколько отставала от них разработка правил сценического движения. Исчерпывающее изложение приемов игры мы находим у мюнхенского иезуита Ф. Ланга (изд. 1727 г.). Русский школьный театр в целом повторял приемы иезуитского театра. В этом нетрудно убедиться ознакомившись с одной из риторик начала XVIII века. В ней особенно тщательно были разработаны способы выражения эмоций. Например: «Аще требует страсти гнева, долженствует произносити глас острый, жестокий, часто усекаемый, ревность прообразующи: еще страсть печали, долженствует произносити глас плачевный, не грубый, не зело громогласный и нескоророчивый и утекательный и ко умолению приличный...» И далее: «В страхе действие бывает усумнительное, рук прижатие и аки б всего телесе стеснение. Бровей поднесение и аки б удивительное очей и всего телесе явление. В радости и любви...» и т. д.

Школьный театр отличался и от придворного, который в условиях того времени имел все возможности разрешать свои задачи при помощи больших материальных средств, опираясь на кадры профессиональных мастеров сцены, чего не было у театра школьного.

Мало того, и идеологи школьного театра открыто высказывали свои антипатии театру придворному. «Роскошнейшие представления доступны театру придворному... С ним не может состязаться бедность наших школ». Но и «на маленькой сцене безо всякой роскоши» «можно давать хорошие спектакли». Надо помнить, «что представление — это только средство, но не цель». Один из идеологов (Ланг) даже отвел целый абзац критике придворного театра. Речь идет о выразительности рук и существующей на придворной сцене традиции играть в перчатках. «На нашей сцене не место соображению, что так принято на придворных театрах... Во-первых, придворные постановщики следят

больше за роскошью и за внешним блеском представлений, чем за истинными чертами сценической игры». «Затем, если кто-нибудь будет считать придворные комедии образцами искусства и ставить себе целью им подражать, то он, я думаю, нередко может впасть в большую ошибку... Придворные актеры не всегда бывают в своих принципах на высоте искусства... с них достаточно нравиться зрителю с чисто внешней стороны. Итак, пусть при дворе будут свои обычаи; другим будет нравиться скромная сцена, созданная по правилам искусства и науки, а не внешнего блеска, сцена, которая будет иметь красоты тем более, чем более будет разработана сторона душевных движений и чем ближе будут основания ее к искусству и природе».

От классического театра (о нем речь ниже) школьный театр отличается своим демократизмом и реализмом. Впрочем, говорить о реализме приходится очень условно, с одной стороны, благодаря чрезмерному схематизму образов и действия, а с другой — благодаря наличию аллегорических фигур. Стремление к реализму сказывалось в тщательной разработке ремарок, подчас не уступающей их разработке в немецком театре. Реалистические установки были положены и в основу искусства школьной декламации. «Декламация должна быть естественной и как бы обыденной. Первое достоинство декламации заключается в ее естественности, т. е. чтобы говорящий на сцене произносил периоды и отдельные слова так, как он говорил бы в простой беседе с благородными людьми, но только ввиду большого количества слушателей и отдаляющего их расстояния голос надо давать значительно выше и энергичнее».

В большие серьезные пьесы вставлялись небольшие сценки комического характера, так называемые интермедии. Они были разных видов. Одни представляли собою комическую перелицовку серьезных сцен, другие не имели никакого отношения к основному сюжету. Эти интермедии вносили демократизм в спектакль с ярко выраженными реалистическими тенденциями. Героями их были представители мелких буржуазных слоев: подьячий, посадский, слуга, шапочник, музыкант, лекарь, мужик. Сцены эти имели преимущественно увеселительный характер с сатирическим жалом, скорее грубым, чем острым. Обычно интермедия заканчивалась морализующим выводом против хвастовства, пьянства; осуждались и другие недостатки с точки зрения «житейской» буржуазной мудрости. Основной лозунг: «Знай сверчок свой шесток».

Лучше под ноги прилежно смотрети,
Землю орати, неже в звезды зрети.

Или:

Глупый человече! Впредь ты не хвалися,
Шилом питайся, за меч не берися.

Особенно четко это звучит в отношении крестьянина:

Соха, борона — то-то дело его.

Таким образом интермедии, этот несомненно низовой жанр, были пользуемы современной церковной интеллигенцией для соответственного воспитания мелкобуржуазной аудитории, для идеологического подчинения ее интересам феодалов, которые церковь всячески оберегала.

Для суждения о вещественном оформлении школьного театра у нас, как и для суждения о правилах актерской игры, имеются не только ремарки, но и специальные теоретические сочинения. Например в «Поэтике» Сарбевского даются довольно точные указания. Сцена была покатая и для ориентировки актеров расчерченная параллельно рампе и перпендикулярно к ней. Декорации были двух родов. Сарбевский описывает четырехгранные телларии по три с каждой стороны сценической площадки. На рисунках же Ланга мы видим систему подвесных декораций. В первом случае задняя декорация представляла собой полотно, вращавшееся «на пятах». Установка была на реализм. Школьный театр заботился о том, чтобы «обстановка сцены походила на естественную обстановку места, где такое действие могло бы разыграться на самом деле, и чтобы вся сцена по своим декорациям представляла то лес, то огонь, то воздух, то площадь, то вход во дворец». Классные спектакли ограничивались просцениумом, на заднем плане которого, на колоннах вешались драпировки, откуда выходили и куда скрывались актеры.

Школьный театр щеголял особенно машинерией. Системой особых противовесов, укрепленных на рычагах, спускали с неба облака, богов и пр. Для похищения действующих лиц в преисподнюю применялась система люков: подъемник устраивался или на пружинах, или на противовесах. Специальное устройство применялось для воспроизведения волнующегося моря.

Меблировка была очень ограниченная: престол во дворцах, столы с посудой для пиршеств, постель, жертвенник, камень и др.

Освещение естественное. Если же спектакль шел в закрытом помещении, — свечное. В таком случае световые лучи скрывались от глаз зрителей паддугами. Из световых эффектов применялись тени — «умбры».

Этой эпохе принадлежит попытка создать и национальную школьную драму. Автором ее был один из певцов буржуазных реформ Петра, ревнитель становящегося абсолютизма, Феофан Прокопович. Он защищал национальные позиции и в своих теоретических работах, и в своей драматургической практике. Ему принадлежит трагикомедия «Владимир», написанная на русский исторический сюжет. В ней под именем киевского князя, произведшего переворот в жизни древней Руси принятием византийской культуры, был выведен Петр I; в ней были показаны и противники петровских реформ — духовенство. Автор ловко использовал для этой цели образы языческих жрецов, которых пытался дискредитировать всем, начиная с присвоения им значащих имен — Жеривола, Курояда, Пиара. К тому же это была первая школьная драма, в которой чувствовались живые люди с психологической мотивацией их сценического поведения. Пьеса написана в ярко реалистическом по тому времени стиле.

Итак, два вида театра, два театральных стиля были к услугам утверждающегося абсолютизма в рассматриваемую нами эпоху. При всем своем различии оба они несли одну и ту же социально-политическую функцию. Отсюда целый ряд схожих черт и приемов. Но несходство их исторических корней и той среды, в которой они развивались, в особенности на первых порах, делало их все же глубоко различными.

В итоге, возникавшие в ту пору впервые в практике России театральные организации стали усваивать некий единый смешанный, промежуточный, эклектический стиль. Таковы были репертуар и, очевидно, система игры в театрах сестры Петра Наталии, вдовы Иоанна Алексеевича Прасковьи и ее дочерей, Московского госпиталя доктора Бидлоо и Навигацкой школы. Кроме того, сохранились сведения, что семинаристы, подвизавшиеся на подмостках школьных театров в учебное время, разъезжаясь во время каникул по провинции, знакомили население с театром, устраивали представления наподобие школьных спектаклей.

Когда же затем, в эпоху расцвета русского абсолютизма и феодальной реакции, в середине XVIII столетия, при дворе воцарился оперно-балетный театр, а дворянство занялось классическими жанрами, бывшие семинаристы, купечество и мелкие чиновники занялись насаждением немецкого и школьного театра в городских мелкобуржуазных слоях.

Пульс театральной жизни со смертью Петра замер. Не было ни придворного театра, ни публичного, да и школьный театр не давал о себе знать: воцарилась реакция.

ГЛАВА V

ПРИДВОРНЫЙ ОПЕРНО-БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Итальянская комедия масок. Начало постоянного оперно-балетного театра. Первая опера на русское либретто. Певчие в качестве оперных певцов. Борьба балетных стилей. Агитационные установки оперно-балетного театра.

Мы уже видели, что, чем более упрочивался абсолютизм, тем определеннее вырисовывалась его приверженность к театру и тем более определенные задачи им возлагались на этот театр. Театр в руках престола должен был быть рупором царских велений, популяризатором царской политики и певцом непререкаемости, величия, славы и святости царской власти. А так как в условиях престолонаследной путаницы и чехарды каждый новый ставленник чувствовал себя на занятом им престоле неуверенно, то театру приходилось еще защищать данную царскую особу, и из театра публичного он превратился в театр узко-придворного значения, с определенными политически-агитационными заданиями. В помощь театру были мобилизованы уличные празднества, фейерверки и иллюминации, изобиловавшие красноречивыми надписями и эмблемами; они должны были вести ту же агитацию в широких городских кругах.

Придворный театр в России в своем развитии ориентировался на оперно-балетный итальянский театр, который оказался наиболее целесообразным в аналогичных условиях на Западе.

Об опере как о театральном жанре писал первый театровед в России академик Ш т е л и н. Опера «кроме богов и храбрых героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые века собственно в ней показываются». «К сему наиспособнейшие суть тра-

гедии». Такова была социальная характеристика оперы на данном этапе ее развития.

Впервые оперно-балетный театр появляется в России в 1731 году, во время коронования Анны на царство. После длительной дипломатической переписки блиставший в ту пору своим театром саксо-польский двор взялся организовать и прислать в Россию труппу актеров. Труппа состояла из выдающихся певцов и музыкантов, среди которых особенно блистало имя кастрата Дреера. В конце февраля был дан первый оперный спектакль — «Комедия при пении» в «нарочно приуготовленной большой зале-театре». Опера — какая, к сожалению, неизвестно — была прослушана «с великим всех удовольствием». Однако не прошло и года, как большинство актеров вернулось за границу, и у нас осталось всего несколько человек, выступавших в концертах так называемой «камер-музыки». Двору театр хотя и понравился, однако опера, повидимому, показалась жанром слишком серьезным. Императрица питала большое пристрастие к шутовству. Не случайно в шуты заделывались и отпрыски знатнейших фамилий, и скрипач, застрявший у нас с 1731 года, Пьетро Миро-Петрилло. Войдя в исключительное доверие императрицы, он, очевидно, и склонил ее выписать ко двору итальянскую комедию масок, — жанр, также пользовавшийся большим успехом на Западе. Труппа приехала в 1733 году, но через два года она вернулась за границу, после чего в 1735 году была снова выписана труппа оперно-балетная.

Гостившая у нас комедия масок оставила либретто своих комедий на русском языке, причем несколько сцен (интермедии) имеют не импровизированный, а записанный текст. Репертуар этой труппы имеет свое развитие: в 1733 году было сыграно четырнадцать комедий и три интермедии на музыке, в 1734 — двенадцать комедий и пять интермедий, и в 1735 — в год отъезда — четыре комедии и одна трагедия. Таким образом мы наблюдаем переход от комедии через интермедию «на музыке» к трагедии. Повидимому, двору надоело только смеяться однообразным выходкам арлекина. Итальянская комедия масок пришлась «не ко двору». К тому же она в этот период переживала свое перерождение. Родившись в кругу мелкой городской буржуазии, на площади, в балаганах (чем и объясняется ее импровизированный метод и характер ее основных комических фигур — Цанни), полная острой сатиры на феодалов (Капитан), на интеллигенцию (Доктор), на буржуазию (Панталон), она, как и многие другие буржуазные жанры, стала приспособляться аристократией и дворянством к обслужи-

ванию их интересов и при дворах быстро выродилась в забавное зрелище со стереотипными сценическими приемами, всевозможными аттракционами, переодеваниями, переменами декораций и т. д. «Там, где некогда было живое творчество, воцарилась косность». «Комедия наша уже давно потеряла значительную долю той прелести, которой славилась по отзывам наших отцов», — писал в 1728 году, т. е. за пять лет до появления ее у нас, теоретик комедии масок Риккобони.

Сюжеты итальянская комедия заимствовала безо всякого разбора и стеснения из опыта всех прочих театров, осваивая их и перерабатывая. В основе обычно лежала любовная интрига, вынуждаемая традицией этого жанра подвергаться испытаниям и злоключениям, после чего наконец все оканчивалось к благополучию влюбленных. Доставалось старикам, побеждала молодость. Среди стариков бывали и родители, и ухаживатели, и зажиточные горожане, буржуазия и феодалы; видную роль играли слуги обоего пола. Итальянская комедия имела большое воздействие на балаганный театр первой половины XIX столетия и затем цирковых представлений до XX века. Серьезное внимание им уделил лубок. Итальянская комедия масок описала ту же траекторию, что и другие, уже знакомые нам жанры.

В том же 1735 году, в котором комедия масок покинула Россию, к нам приехала составленная из первоклассных сил итальянская оперно-балетная труппа. Во главе ее стоял композитор Франческо Арайя, начавший свою карьеру в Италии, но затем все свои силы отдавший России и по справедливости считающийся основоположником музыкального художественного творчества в России. В качестве премьеров приехали такие известные певцы, как, например, кастрат Пьетро Мориджи, тенор Филипп Жоржи. Во главе балета стоял Ринальдо Фоссано, комический танцовщик, основоположник новой школы в балете, вводящий в элегантный французский балет элементы технической виртуозности и комическое начало.

29 января 1736 года этими силами была поставлена первая в России опера с балетом. Первоначально оперно-балетные спектакли ставились всегда несколько раз в год, причем почти каждый раз давалась новая опера. Основным поставщиком оперных либретто для всей Европы в ту пору был знаменитый итальянский драматург Пьетро Метастазио. Хотя сюжет и тематика его либретто, определявшиеся условиями Запада, и давали возможность русскому двору вести достаточно четкую идеологическую линию, однако несомненно ему нужен был поэт, который мог бы

учитывать все местные обстоятельства. В связи с этим позднее, при Елизавете Петровне, и был приглашен свой либреттист Бонекки. Есть основание полагать, что и первое либретто оперы в России «Сила любви и ненависти», называемой также по имени главного героя «Абиазар», автор, некий К. Ф. П., сочинил тоже по заказу. Содержание оперы было таково. У индийского царя Софита есть дочь Нирена — вдова мексиканского царя Оксиатра. На ней тайным образом женится управитель одного из городов индийского царства Абиазар. Между тем у отца были совсем иные виды на судьбу своей дочери. Он мобилизует намеченного им жениха и его дядю — царя другой части Индии, и они общими силами осаждают город, в котором находится Абиазар. Союзники побеждают, Абиазар заключается под стражу, Нирену отводят к отцу, который вынуждает ее выйти за намеченного им жениха Таксила. Но тут оказывается, что этот жених любит другую — некую Талестрию. Таксил обещает спасти Абиазара. После ряда злоключений Софит вызывает на поединок освобожденного Абиазара, но тот отказывается поднять против него руку. Тронутый великодушием Софит прощает Абиазара и уступает ему не только руку своей дочери, но и свое царство. В заключение хор поет: «Да здравствует любовь и ее пламя — она всем нам принесла мир и согласие. Время вражды ушло, торжествует любовь, и радуются наши сердца».

Если историки в свое время видели аналогию между образами Эсфири и Мардохея, с одной стороны, и царицей Наталией и боярином Матвеевым — с другой, то тем ярче и убедительнее аналогия между Абиазаром и Ниреной, с одной стороны, и Бироном и царицей Анной — с другой. Анна и Бирон не могли не чувствовать той ненависти, с которой дворянство принимало террор этого временщика, тайно, против исконных традиций сожительствовавшего с русской царицей.

Еще откровеннее, еще ярче агитационные установки оперного театра выразились в оперном прологе ко дню коронования Елизаветы Петровны, в 1742 году. Он назывался «Россия по печали паки обрадованная». Содержание следующее. На холме сидит Рутения с детьми и печалится о мраке, об одичании, запустении и разорении всего окружающего. Она вспоминает время Петра и утешает плачущих детей своих тем, что от Петра и Екатерины остались их узаконения, что Петр жив еще в лице своей дочери и что России может вернуться ее прежняя слава. Рутения взывает к богам, и вот на горизонте показывается наступающая утренняя заря.

Ежели образом богов должен быть царь света,
Кто достойнее владеть, как Елизавета?
Сей доброты изрещи нельзя и помыслить,
Разве прежде в небесах звезды все исчислить.

В это время появляется Астрея со щитом, на котором изображен вензель Елизаветы. Ее сопровождают добродетели царицы — храбрость, человеколюбие, великодушие и милость. Они дают Елизавете «неоспоримые права» на престол, Астрея венчает ее короной и обещает возвращение времен Петра:

Видит свет и я сама в ней доброт причины,
Идет по следам Петра и Екатерины.

Здесь же подданные с необходимыми для них с точки зрения престола свойствами — любовью, верностью, сердечной искренностью, надеждой и радостью.

Так как после пролога была исполнена опера «Милосердие Титово», в которой «репрезентовалась история о Тите в изъяснение милосердных комитетов ее величества», то в конце пролога появлялся монумент с надписью: «Да здравствует благополучно Елизавета, достойнейшая, вожделенная, коронованная императрица всероссийская, мать отечества, увеселение человеческого рода, Тит времен наших». По окончании оперы шел балет «Радость народов о явлении Астреи на российском горизонте или возвращение золотого времени».

Поэт Бонекки писал либретто к опере «Беллерофонт», в главной роли которой «изображал свойства императрицы» Елизаветы. Относительно оперы «Евдоксия венчанная» он говорил: «Признаюся, что под именем Евдоксии скрывается мое почтение. Стихи мои нечто величайшее представляют. Когда бессмертную ее славу, геройские и трон украшающие добродетели прославляю, то в устах Евдоксию, а в сердце Елизавету имею». Не случайно ставилась и опера «Притворный Нин, или познанная Семирамида» и т. д. Словом, с одной стороны, оперы ставились не иначе как в табельные и викториальные дни, а с другой — либретто сочинялись наново или заимствовались из готового репертуара Запада, но всегда аллегорически имели политически-агитационный смысл. Теоретик определял это следующим образом: в операх «всегда некоторое достопамятное и со многими случаями соединенное приключение так натурально представляется, что смотрители иное совершенно понимают и все состояние вещи ясно видеть могут», ибо опера «не только к увеселению и ободрению ума, но также и к поощрению разума

и к отвращению подлых помышлений выдумана». Ставя своей задачей быть приятной зрителю, опера пользовалась «пением и голосом музыкальных инструментов», благодаря чему представление «гораздо большую силу получает». Опера, собственно, именовалась в ту пору «драмой на музыке», что в точности отвечало действительности. Текст писался стихами, с музыкой пелись только лирические места, выражавшие либо личные, любовные излияния героев, либо общие сентенции по поводу происходящего, — в последнем случае выступал хор, по существу продолжавший линию античного трагического хора. Прочий текст говорился. Балет в то время еще не диференцировался в самостоятельную театральную разновидность и давался по окончании каждого акта оперы. Чаще всего это был бессюжетный дивертисмент, и только в 1745 году при опере, данной по случаю свадьбы Петра III и Екатерины II, после третьего действия шел балет «Брак Купидона и Психеи» с разработанным драматическим сюжетом. Кроме того опера использовала современную театральную машинерию, сухопутные и морские бои, гром, молнию и т. п. эффекты. Несмотря на трагический стиль, опера однако неизменно имела благополучный конец. Характерным для нее являлось и несоблюдение знаменитых трех единств. Теоретик утверждал, что «театр так учредить и украсить надлежит, чтоб он великое сходство с тем местом имел, на котором говорящие лица представляются, и для того оный театр, как часто помянутые лица на другом месте находиться будут, переменять и по тому месту располагать должно. Таким способом показывается театр иногда княжескими палатами, иногда некоторою особливою камерою, иногда площадью, иногда пустынею, иногда темницею и т. д.».

Первый опыт создания оригинальной русской оперы относится к 1740 году. Поводом к этому послужил уход большинства итальянских певцов с русской службы. Но что это была за опера и действительно ли она была поставлена, неизвестно. Начало же русской оперы, точнее, оперы на русское либретто, исполняемой русскими певцами, относится только к 1755 году (опера «Цефал и Прокрис» на либретто Сумарокова).

Русское либретто, естественно, вызвало необходимость создания и русских оперных исполнителей. Двор недолго искал их: придворная Певческая капелла пришла на помощь. Это были церковные певчие, и их стали тренировать в светском пении и драматическом искусстве. Они и образовали кадры первых оперных исполнителей.

Впечатление о том, что представляли собою оперно-балет-

ные декорации, мы можем получить от рассмотрения большого количества дошедших до нас эскизов декоратора Валериани. Они обнаруживают в нем прекрасного рисовальщика и большого знатока перспективы. По своему стилю они несамостоятельны и целиком следуют по стопам известного художника Бибиены. В целом они полны роскоши и великолепия. В большинстве это пышное барокко, но более поздние его работы строже и спокойнее. На одном из эскизов изображены балетные пары. Оказывается, женский балетный костюм — короткий, не ниже икр, и сравнительно простой. Отсутствием пышности поражают и костюмы конца столетия (опера «Начальное управление Олега»).

Такое снижение театрального стиля вызывалось той перестановкой классовых сил, которая в эту пору наблюдалась. На общественную арену выходила буржуазия. Буржуазные философы обратили серьезное внимание и на выразительные средства театра, и, например, во Франции они оказывали непосредственное влияние на его развитие.

В балете столкнулись два балетных стиля: один — французский, элегантный, «серьезный», и другой — итальянский, характерно-комический. Один — придворно-аристократический, и другой — буржуазно-демократический.

Воспользовавшийся успешным участием в балетах своих учеников-кадетов балетмейстер Ланде в 1737 году составил проект организации русской театральной школы. Он брался учить не только своей специальности — «танцованию степенному», но и специальности балетмейстера Фоссано — «танцованию комическому» и даже «рецитовать в комедии на российском диалекте». По этому проекту и была основана в 1738 году «танцовальная ее величества школа», непрерывно существующая до наших дней.

Стиль в школе насаждался, следовательно, французский, а не итальянский, т. е. победила линия придворно-аристократического балета. Фоссано ничего не оставалось, как покинуть русский театр, что он и сделал в том же 1738 году (в 1743 году он вернулся снова).

В истории русского балета того времени следует отметить два факта: появление в 1759 году драмы-балета на либретто известного балетмейстера, предшественника Новерра, Гильфердинга, служившего тогда в России, и на текст Сумарокова — «Прибежище добродетели» и в 1760 году первого самостоятельного пантомимического балетного спектакля, сочинения того же Гильфердинга, «Возвращение весны, или триумф Флоры».

ГЛАВА VI

ДВОРЯНСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Немецкая труппа Каролины Нейбер. Французский театр в России. Шляхетный корпус и первая русская трагедия Сумарокова. Кадетский театр на службе у двора. Классицизм. Последователи Сумарокова.

В 1740 году двор делает первую попытку использовать классическую трагедию. С этой целью приглашается известная немецкая труппа Каролины Нейбер, воспитанная в Германии основоположником немецкого классицизма Готтшедом. Смерть императрицы Анны и мимолетность царствования Ивана Антоновича не благоприятствовали развитию деятельности немецкой труппы, и через год она уехала.

Впрочем, эти же обстоятельства нисколько не помешали приглашению к русскому двору французской труппы. Двор, очевидно, предпочитал, невзирая на свою немецкую ориентацию, получить классический театр из первоисточника — из Франции.

Первый французский спектакль в России состоялся в 1743 году. Репертуар французской труппы состоял по преимуществу из классических трагедий Вольтера («Альзира», «Меропа» и др.), комедий Мольера, Реньяра; но были в репертуаре и комедии Детуша и Ла-Шоссе. Верный своим традициям двор привлекает французский театр и к политико-агитационным спектаклям, обслуживаемым до того времени силами одного оперно-балетного театра. И в 1744 году французы играют дивертисмент по поводу мира со Швецией, в следующем году — по поводу бракосочетания Петра III и Екатерины II и т. д. Эти спектакли ослепляли своим великолепием. «Многие чужестранцы и вельможи утверждали, что такого щегольского одеяния, богатства театральных атрибутов, хорошей игры актеров в самом Париже на редкость встретить». Пребывание французской труппы в России, несомненно, имело громадное влияние на возникновение русского классического театра.

До того времени развитие театра в России находилось под влиянием либо церкви, либо престола. Русского театра как явления общественного не было. Он возник только в связи с формированием дворянской интеллигенции и возвышением буржуазии. Царствование императрицы Анны было ознаменовано преследованием дворянства. И тем не менее игнорировать его интересы до конца она не могла, и дворянству делались кое-какие уступки. К их числу относится, например, основание в 1732 году дворянского учебного заведения — Сухопутного шляхетного корпуса. Он появился на свет в результате борьбы дворянства за свои командные экономические и социально-политические позиции. Дворянство требовало себе привилегий и по культурной линии, сознавая, что они облегчат ему победу в других областях. Отсюда проект учебного заведения универсального типа (Салтыков): в программу должны были входить и богословие, и поэтика, и военные дисциплины, и искусства — «мусики, пиктура, скульптура и миниатюра» — и «для собственной обороны и для изящества» верховая езда, фехтование и танцы.

Корпус был непосредственным питомником и русской классической драматургии, а затем и русского классического театра. Театр организовался при следующих обстоятельствах.

Во-первых, всесторонность учебного плана, включавшего и различные виды искусств, не могла не привести к повышенному интересу к поэзии. И действительно, кадеты, «одушевленные взаимной склонностью к русскому слову, составили между собою Общество любителей русской словесности. В праздничные дни и в часы свободные читали они друг другу первые опыты сочинений своих и переводов».

В итоге в октябре 1747 года один из членов этого общества, Александр Петрович Сумароков[1] обратился в типографию с просьбой напечатать его первую трагедию «Хорев», родоначальницу русской классической драматургии.

Во-вторых, кадеты обучались музыке и риторике, а следовательно, и декламации, и выступали в качестве исполнителей и в стенах корпуса, и во-вне.

В-третьих, они проходили французский язык и для лучшего его практического усвоения, по примеру духовных школ в области латинского языка, разыгрывали пьесы на французском. Известен спектакль в начале января 1748 го-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 203.

да, когда они исполняли «Заиру» Вольтера. При этом кадеты, несомненно, пользовались прямой или косвенной помощью игравшей в Петербурге французской труппы. От нее, надо думать, они заимствовали и актерские навыки, и методы сценического оформления, и т. д.

В итоге, в конце 1749 года кадеты исполнили в своих стенах первую трагедию Сумарокова «Хорев».

Мы уже видели, как велика была нужда двора в услугах театра в качестве политико-агитационного средства. Он пытался с этой целью использовать все виды театра, все жанры: театр школьный, французский, немецкий. Тем более, конечно, он должен был обратить внимание на зародившийся классово-близкий ему театр. И действительно, еще до представления «Хорева» кадеты привлекаются двором к участию во всевозможных табельных и викториальных днях: кадеты выступали с декламацией, играли на музыкальных инструментах, участвовали в любительских придворных начинаниях (комедия об Иосифе, 1735 год), составляли кордебалет в первых же оперных постановках (за недостатком итальянских танцовщиков). Не успели они сыграть у себя «Заиру», как, несмотря на удостоверяемое современником скверное французское произношение, их заставили повторить ее при дворе. Совершенно ясно, что двор не мог пройти и мимо русской постановки. О ней немедленно же доложили императрице. «Обрадованная новостью видеть представления на русском языке и русских трагедий, императрица повелела кадетам представить «Хорева» в своем дворце... велела выдать из царской кладовой бархата, парчи, золотые ткани, драгоценные каменья» и даже «собственными руками убирала к представлению» актеров. Событие нашло исключительный отклик при дворе и в столичных дворянских кругах. «Нельзя описать ни всеобщего восхищения, произведенного сим зрелищем на зрителей, ни торжества Сумарокова... На другой день в столице ни о чем другом не говорили, как о «Хореве» и его авторе, и твердили наизусть монологи из трагедии». На кадетский театр посыпались не только восторги, но и милости: «Постановка этих театров стоила вообще очень дорого. Например, 29 июля 1750 года императрица указала выдать шесть тысяч рублей генерал-адъютанту Сумарокову, да кадетам, которые в Петергофе играли трагедии, шесть тысяч рублей», — рассказывает Екатерина II.

Сумароков писал пьесу за пьесой — трагедии и комедии, и все они по очереди исполнялись при дворе; спектакль давался за спектаклем. Дело дошло до того, что, когда на Неве начался ледоход и сообщение с Васильевским остро-

вом, на котором помещался корпус, стало затруднительным, состоялся указ о переселении кадетов в Зимний дворец.

Такова история возникновения русского классического театра.

Русский классицизм не был явлением самостоятельным и заимствовался нами частично у немцев, а по линии театра преимущественно у французов, хотя подобное заимствование могло иметь место только при наличии в России благоприятной, подготовленной почвы. Но русский классицизм имел и свою специфику, определяющуюся своеобразием условий, в которых он развивался: общей культурной отсталостью страны и сравнительно поздним зарождением, когда французский классицизм успел уже пройти длинную историю и пойти на упадок.

Сумароков говорил, что он пересадил на русскую почву театр Расина. Но рассмотрение его трагедий приводит к выводу, что по существу он находился под сильнейшим влиянием Вольтера и даже в значительно большей мере второсортных эпигонов французского классицизма, существенной чертой которого и была утрата подлинного пафоса и привнесение сухого дидактизма.

В ряду же русских классиков Сумароков стоит на совершенно иных позициях, например, по сравнению с таким ярким выразителем классического канона, каким был Ломоносов. В частности Сумарокова характеризуют: отход от высокого штиля и значительное опрощение диалога, а также стремление построить национальную русскую трагедию.

Соответственно общим задачам классицизма «оборачивать полезное приятным» и дидактизму дней его упадка, Сумароков говорил о себе, что он «терпеть не будет без обличения презрительных вещей», что он «не перестанет» писать «против пороков». Ставя себе такие задачи, он вместе с другими теоретиками поэзии своего времени (например Тредьяковским) полагал, что трагедия должна «проповедывать добродетель», учить «подражению великих дел», организовывать государственное сознание зрителей, показывать торжество добродетели над пороками, благодетельного разума над страстями. «Трагедия делается для того, — писал Тредьяковский,—по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели и крайнюю ненависть к злости и омерзение ею... чего ради... надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько бы оно ни имело каких успехов, всегда бы наконец быть в попрании».

Не менее четко формулируются Сумароковым задачи комедии:

Свойство комедии издевкой править нрав,
Смешить и пользовать прямой ее устав.
Представь бездушнова подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,
Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь склонить к себе такую ж дуру.
Представь латынщика на диспуте его,
Который не соврет без «эрго» ничего.
Представь мне гордова, раздута, как лягушку,
Скупова, что готов в удавку за полушку,
Представь картежника...

И действительно, в своих произведениях Сумароков развивает целую программу. Во-первых, он стремится определить взаимоотношения своего класса с царской властью. Типичный дворянин своего времени, Сумароков понимал установившиеся после воцарения Елизаветы Петровны взаимоотношения с престолом: монархине «судьба велела» «премудро обладать империей» и «побеждать», что же касается дворян, то они должны

Ко пользе общества в трудах искати славы,
быть «сынами отечества» и «верными государю».

И Сумароков рукоплещет Елизавете:

Ты наше время наслаждаешь,
Тобою россов век цветет,
Ты новы силы в нас рождаешь,
Тобой прекраснее стал свет.

Но взошла на престол новая ставленница дворян — Екатерина, и Сумароков к ее коронационным празднествам поет:

Ликовствуйте днесь,
Ликовствуйте здесь,
Воздух, и земля, и воды!
Веселитеся народы:
Матерь ваша, россы, вам
Затворила она храм.
А Церера и Помона,
И прекрасна Флора,
Получайте днесь,
Получайте здесь.
Без препятства дар солнечного взора.

О, душевна красота,
Жизни сей утеха,
Жизни с ней отрада,
Раствори врата
Храма своего, Паллада!

Дальше он набрасывает целую программу воспитания дворянства:

Услышен буди всем, держися данных слов,
Будь медлен ко вражде, ко дружбе будь готов!
Когда кто кается, прощай его без мести,
Не соплетай кому ласкательства и лести,
Не ползай ни пред кем, не буди и спесив;
Не будь нападчиком, не буди и труслив,
Не будь нескромен ты, не буди лицемерен...

Ратуя за сохранение феодально-крепостнической системы, он яростно восстает против злоупотребления крепостным правом, против «сдирания кожи» с крестьян, торговли ими, проигрывания в карты их и т. п.

На то ль дворяне мы, чтоб люди работали,
А мы бы их труды по знатности глотали?
Какое барина различье с мужиком —
И тот и тот земли одушевленной ком!

Сумароков печется о дворянском благородстве (см. сатиру Буало «Sur la veritable noblesse») и о чести:

О честь, единственный источник нашей славы,
На коей истины... основаны уставы,
Геройска действия и общей пользы мать!

Трагедии Сумарокова развивают по существу очень ограниченное число тем. Среди них одна стоит на первом месте: это борьба чувства любви с «должностью» — с долгом. Любовь в этом смысле — лишь высшее проявление личностных интересов, в массе дворянства конечно господствовавших.

Следуя французским образчикам, Сумароков повторяет в трагедии «Синав и Трувор»:

Где должность говорит или любовь к народу,
Там нет любовника, там нет отца, ни роду.

Вторая, не менее важная тема — военная этика, этика, имеющая прямое отношение к служилой специальности дво-

рянства. Здесь Сумароков выступает в качестве «просвещенного» дворянина и сетует на то, что мы часто «защищание с отмщением мешаем», меж тем как «меч дается нам лишь только к обороне». И если уж меч поднят, он убеждает не подменять войну простым зверством, убийствами и грабежами, — напоминание, несомненно имевшее в его дни свою остроту и свой реально-практический смысл.

Наконец третьей темой, проходящей через все его трагедии, является тема женщины. Широко трактовавшаяся в европейской драме, эта тема пришла к нам, несомненно, вместе с литературной традицией, хотя, надо признать, систематическое обращение к ней не могло не произвести должного впечатления.

В сумароковских же комедиях бичевались пороки, приписываемые автором современному среднему и мелкому, преимущественно чиновному дворянству. Это были: невежество, мздоимство, грабительство, обман, пьянство, игра в карты, скупость и т. д. Дворянские охранительные тенденции при этом оставались налицо.

Рационализм классического стиля нашел себе в Сумарокове блестящее и простейшее выражение. Стремясь быть простым и понятным в своем дидактизме, он строил соответственно и свои пьесы, и ряд эстетических принципов вытекал непосредственно из целевых установок. Пьесы Сумарокова — трагедии и комедии — отличались, вообще говоря, большой экономией в расходовании выразительных средств. Действующих лиц было поразительно мало; сокращение было произведено за счет так называемых наперсников, и весь эпический материал поручался героям, вследствие чего в их устах приобретал реально-практический, актуально-драматический смысл.

Повидимому, следуя литературной традиции, Сумароков первые свои трагедии заканчивал трагически — смертью невинно страдающего героя. Но празднично-победные настроения современного ему дворянства быстро заставили его отказаться от жанра в пользу реально-практических воспитательных целей, и последующие трагедии стали заканчиваться к общему благополучию.

Говоря об идеологических установках сумароковской драматургии, необходимо отметить проблему, которая у него, пожалуй, конкурировала с проблемой воспитания дворянских поколений. Это была проблема хотя и очень льстивого, но все же поучения по адресу монарха. Дворянству была далеко не безразлична линия поведения самодержицы или самодержца, и Сумароков, а вслед за ним и другие драматурги (Николаев, Княжнин) пытаются нормировать прави-

ла этики и для престола. Поэтические строки Сумарокова здесь были красноречивы не менее «кондиций», предложенных в свое время верховниками императрице Анне. Герои трагедий в разных местах высказывались так: царь подчинен закону не менее своих подданных. Он должен быть «праведен и милосерд» и «подвластен истине», а «не беззаконной воле», ибо это только для тиранов закон — его воля. Надо быть мудрым, надо обладать даром «проницания», надо быть снисходительным, надо утверждать свое владычество любовью, надо, чтобы подданные чтили в царе отца. Все эти мысли, также хорошо знакомые западной трагедии, могли бы звучать в трагедиях Сумарокова безотносительно, отвлеченно, если бы в 1771 году в оде наследнику Павлу он не конкретизировал все это в качестве своеобразного напутствия:

Когда монарх насилью внемлет,
Он враг народа, а не царь...
Нестройный царь есть идол гнусный
И в море кормщик неискусный...
и т. д.

Последователи Сумарокова развивали эти темы еще интенсивнее, давая общественным идеям значительный перевес над любовными терзаниями. Борьба личного чувства с чувством долга продолжала быть главной осью, однако появился новый лексикон, изобличающий и новое содержание. Речь шла не элементарно просто о царе и его детях — рабах, о народе. Речь шла о «человеке», о «человечестве», об «обществе», «общественном благе». И, словно повторяя строки из «Наказа», например, царица Дидона заявляла:

Блаженством подданных мой трон крепится;
Тиранам лишь одним своих рабов страшиться!
...Чем сильней правитель,
Тем больше должен быть он истины хранитель
И чтить священнейших народных прав закон!..
Законов первый раб, он подданным пример!..

Еще более яркое выражение нашли себе либеральные идеи XVIII века в трагедии Николева[1] «Сорена и Эмир» (1784). Написанная под влиянием либеральных же трагедий Вольтера «Альзира» и отчасти «Магомет», она дышит ненавистью к тирании. Автор не пожалел красок для дискредитации тирана: он выведен ханжой, лицемером,

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 190.

корыстником, злодеем. Когда пьеса была поставлена в Москве, главнокомандующий смутился и спектакли приостановил, донося императрице о дерзостных идеях пьесы. Но Екатерина ответила: «Смысл таких стихов, которые вы заметили, нисколько не имеет отношения к вашей государыне: автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью».

В том же духе звучала трагедия Княжнина «Вадим Новгородский» (1789). Навеянная событиями во Франции, она показывала борьбу идей республиканских с монархическими и при условии, что монарх — подлинный «отец» своего народа, склонялась в пользу этих последних. Рюрик у автора «просвещенный» и целиком добродетельный монарх, он даже тяготится престолом, на котором его удерживает только сознание долга перед избравшим его народом. Напротив, Вадим — республиканец; он выведен беспочвенным бунтовщиком; в решающую минуту сограждане, за которых он борется, оказываются на стороне «тирана». Выводы, казалось бы, были ясны. Но когда в 1793 году трагедия появилась в печати, Екатерина, напуганная Французской революцией, жестоко на нее обрушилась.

Ко всему сказанному следует добавить, что русская классическая трагедия, при всей ее подражательности и при всем схематизме, делала попытки стать национальной. Особенно сильно боролся за это Сумароков. Он, с одной стороны, стремился избавить русский литературный язык от всевозможных галлицизмов, с другой же—строил свои пьесы на национальном русском историческом сюжете.

Семь из девяти трагедий Сумарокова написаны на сюжеты из русской истории, причем в своем подавляющем большинстве они восходят ко временам становления русского феодализма.

Впрочем, надо отметить, что «историзм» и «национализм» его трагедий при скудости исторических и этнографических знаний его времени следует понимать чрезвычайно условно. По существу, все его действующие лица во всех без исключения трагедиях, следуя литературной традиции, не относились ни к какой эпохе и ни к какому народу, как ни к какой определенной местности не относились обычно и декорации. В целом же классический эстетический канон применялся в русской драматургии в меру понимания и технической умелости. И топорная, по сравнению с французскими образцами, драматургия сумароковских дней была для своего времени буквальным откровением и имела громадное воспитательное значение. Недаром Драматический словарь 1787 года писал: «Воспитание мно-

ним обязано покойному Сумарокову. Он много успел в разных своих сочинениях в рассуждении смягчения нравов, и вкус к театру конечно от его пера исправлен. До него представления почитали одними токмо театральными игрищами, а он показал нежность в трагедии, дал посмеяние страстей в комедиях г. Мольера и прочих, подражая оным».

Таков был репертуар, такова была идеологическая нагрузка театра, зародившегося в корпусных стенах. Что же касается исполнения, то, к сожалению, об актерах-кадетах мы не знаем буквально ничего. Остается предполагать, что русские пьесы игрались теми же приемами, которыми пользовались французские актеры. Сильнейшую роль в этом смысле играли непосредственные посещения кадетами петербургских французских спектаклей, наличие в учебном плане французского языка, танцовальные уроки француза Ланде, в свое время состоявшего содержателем в Швеции французской труппы, организация французских спектаклей, о чем речь шла выше, и принцип неразрывности формы и содержания, повелительно диктовавший исполнительские приемы. Подробно мы остановимся на них, когда речь пойдет о русских классических профессиональных актерах, ибо о той стадии развития театра имеются уже достаточно четкие свидетельства современников.

Долгое время Сумароков был единственным поставщиком репертуара. Известно однако, что в 1750 году, в разгар кадетских придворных спектаклей и сумароковского сочинительства, состоялся царский указ Тредьяковскому и Ломоносову также испытать свои силы в написании трагедий. Что заставило двор это сделать — сказать трудно. Быть может, это было стремление в кратчайший срок обзавестись своим разносторонним репертуаром. Быть может, однако, дело было в сравнительной низменности сумароковского литературного стиля; опрощенный сумароковский классицизм оставлял желать создания подлинно возвышенной, «высоким стилем» изложенной трагедии. Но из этого опыта ничего не вышло. Тредьяковский написал неудачную трагедию «Деидамия», а Ломоносов — «Тамара и Селима». Последнюю кадеты играли в 1750—1751 годах, но успеха она не имела и не побудила автора продолжать опыты в драматургии.

ГЛАВА VII

ТЕАТР ДЛЯ БУРЖУАЗИИ

Зарождение театра в городских мелкобуржуазных кругах. Театр купечества. Ярославцы. Организация театра для воспитания широких слоев буржуазии. Волков.

Параллельно с развитием дворянского театра развивался театр буржуазии. Этому способствовало увеличение количества духовных школ, а следовательно и школьных театров в провинции, зарождение публичного театра петровского времени в Москве, а затем и Петербурге. И в столицах, и в городах, в которых имелись семинарии, время от времени, в порядке любительском или по инициативе первых русских «антрепренеров», все чаще и чаще возникают спектакли. Первый историк русского театра, академик Штелин, сообщает в общей форме, не относя факта ни к какой определенной дате, следующее: «Такие же (т. е. элементарные и грубые) пьесы видел я на масляной неделе в Петербурге в исполнении придворных конюхов, дававших свои представления в сарае для сена, убранном рогожами, и в одном недостроенном доме. Такие sottises théâtrales даются подобными исполнителями ежегодно по вечерам на масляной неделе. У них нет определенного места, т. е. определенной площадки, и они представляют где придется. Когда стемнеет, они вывешивают в слуховом окне бумажный фонарь и трубят в ужасные охотничьи рога — знак того, что в этот вечер в данном доме будут происходить «игрища», т. е. комедия. За удовольствие видеть в течение нескольких часов всякую грубую чепуху и непристойности (речь, очевидно, идет об игре «дурацкой персоны») зрители платят от одной до четырех копеек с человека».

Старейшие документальные сведения о таких комедиях относятся к 1747 году — году написания «Хорева» Сумароковым, когда некий Иван Лукин объявил в газетах о предстоящих представлениях комедий в Петербурге. За этим фактом потянулись другие, и чем дальше, тем боль-

шее и большее число предпринимателей увеселяло городские мелкобуржуазные слои. Аналогичные явления наблюдались в Москве и других городах, и правительству ничего не оставалось, как узаконить это явление. В 1750 году вышел указ, гласивший: «По прошениям здешних обывателей, которые похотят для увеселения честные компании вечеринки с пристойною музыкою или для нынешнего предыдущего праздника русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить, токмо с таким подтверждением, чтоб при тех вечеринках никаких непорядков и противных указам поступков и шуму, и драки не происходило, а на русских комедиях в чер487неческое и прочее полагающееся духовных персон платье не наряжались и по улицам в таком же и прочем приличном к комедиям ни в каком нарядясь не ходили и не ездили».

В качестве предпринимателей и участников выступали обычно мелкие чиновники, бывшие ученики семинарий, «копиисты», служители разных канцелярий и типографские рабочие.

Первоначально репертуар состоял из пьес двух типов: это были или драмы, знакомые нам по репертуару Кунста при Петре (например «О храбром Неаполитанской Земли Герцоге Фридрихе», «О Кире, царе Персидском, и Скифской царице Тамире» и др.), или пьесы школьного типа (акт «об Эсфири» и «О покаянии грешного человека»). Сведения слишком скудны чтобы устанавливать какую-либо закономерность, однако, повидимому, школьные пьесы ставились преимущественно в провинциальных городах, в которых были семинарии, а «немецкие» пьесы — в столицах, особенно в Петербурге. Несомненное влияние в этом отношении имел функционировавший в ту пору в столицах «вольный» немецкий театр.

Строило свой театр и крупное купечество того времени. Одним из крупных провинциальных городов XVIII века с развитой по тому времени промышленностью, а следовательно с крепкой прослойкой буржуазии, был Ярославль. В нем же до 1742 года и с 1747 года функционировала семинария со школьным театром. И вот, в самый разгар кадетских придворных спектаклей, в 1750 году стало известным, что ярославская буржуазия широко культивирует театр. Спектакли происходили в доме купца Серова и на посессионных заводах братьев Волковых, пасынков купца Полушкина; эти последние не только сами играли, но и «заводских людей», т. е. посессионных рабочих, «вместо надлежащей должности употребляли при себе в комедии».

Организация купечеством своего театра — явление, ко-

нечно, не случайное. Оно свидетельствовало об известной зрелости и мощности нового класса.

Правящий класс стремится как можно скорее идеологически подчинить себе буржуазию и одним из средств избирает театр. Начинается с того, что в середине XVIII века «знатное российское и чужестранное купечество» допускается на придворные спектакли. Ему разрешается «помещаться в верхнем этаже и в партерах, ежели места будут, в задних лавках пред ложи, и чтобы приходили в пристойном убранстве (только бы одеты были не гнусно)» — «в шлафроках без мантилей, без платков и без капоров, но в протчих пристойных к тем шлафрокам убранствах».

Приглашенная в 1757 году итальянская комическая опера (опера комическая представляла собою буржуазную перелицовку придворно-аристократической серьезной оперы, — об этом речь ниже) также была рассчитана на буржуазного зрителя. Двери театра были открыты, театр был платным. И наряду с местами для двора и «знатных персон», были места и «для всего купечества и для всех, кроме тех, которые носят ливрею».

На еще более демократического зрителя был рассчитан немецкий вольный театр, игравший в частных домах или в собственном частном здании (в Москве, например, — на Новой Басманной улице, у Земляного вала, в Петербурге — на Большой Морской). Репертуар немецкой труппы продолжал линию, знакомую нам уже по петровской эпохе, но с сильной поправкой на итальянскую комедию. Арлекин и знаменитые превращения составляли центр внимания незатейливого зрителя. Чтобы представить себе этот театр, стоит проанализировать одну из постановок Гильфердинга «Фламиния-волшебница, или новоучрежденный Купидон (-ном) любви порядок и Арлекин, знатный чужим вспомоществованием волшебник». Пьеса начиналась прологом в стихах. В нем участвовали: Венера, Купидон, Нептун, Вулкан, Плутон, два подземных духа — Буссас и Бельфегер — и наконец сама Фламиния-волшебница. В комедии — тот же Купидон, нимфы Дафне и Галатея, Фламиния и неверный любовник Селио, Изабелла, жених ее Ансельмо, его родственник Леандр, отец Изабеллы — Пантанеол, ее две служанки — Коломбина и Лизетта, отвергнутый любовник Коломбины — Арлекин, слуга Селио — Скапин, фурии, сыщики и трубочисты. Так называемые «перемены» состояли в том, что из вод показывался и в воду опускался Нептун, на освещенном облаке появлялись Венера с Купидоном, Вулкан с кузницей; прилетавший сверху дух давал Фламинии волшебный жезл, который и был источником всего театраль-

ного очарования. Благодаря этому жезлу пирог превращался в свиную голову, стол в камин, башня в палаты, пристава в фурий, дерево в женщину и т. д. Один Арлекин в течение спектакля появлялся в двенадцати образах: свата, Скапина, хозяина, трубочиста, кучера, садовника, охотника, кухонного мальчика, повара, гусара, художника и т. д. Весь спектакль был наполнен ариями. Таков характер репертуара немецкого «вольного», рассчитанного на мелкую буржуазию театра. Упор на зрелищность делал этот театр понятным и интересным и русскому зрителю. Ставились пьесы и с русскими персонажами, говорившими текст на ломаном русском языке (при напечатании он фиксировался латинскими буквами). Например: «sdrawstwuite, milostiwyje Hosudari», «ne iswolite li waldaiskich Baraschkof kupit?» «Ne dorogi, batuschka,—poltina sa wess putschok» и т. д.

Но тем не менее немецкий театр был все же рассчитан на немецкого зрителя. А правительству для воспитания русской буржуазии, естественно, нужен был театр русский. Елизавета и решила построить театр силами самого же купечества. В январе 1752 года Елизавета приказала «ярославских купцов Федора Волкова с братьями, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребен будет, привезти в Санкт-Петербург». С ними было предположено организовать «на имеющемся в Большой Морской немецком театре» «партикулярные комедии». В феврале они уже были в Петербурге, и 18 марта в присутствии императрицы и «некоторых знатных персон» ярославцы дебютировали в комедии Димитрия Ростовского «О покаянии грешного человека» (декорации к спектаклю писал придворный декоратор Перезинотти). О впечатлении, произведенном актерами, доподлинно неизвестно ничего. Но, видимо, оно не было благоприятным. В сентябре некоторых ярославцев отдали для обучения «словесности, языкам и гимнастике» в привилегированное дворянское учебное заведение — Шляхетный корпус. Братьев Волковых двор повез с собой в Москву, где они, возможно, и выступали, но в 1754 году и их отдали в корпус «подучать французскому и немецкому языкам, танцовать и рисовать, смотря кто какой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских». Одновременно для этого же отдали семь человек певчих. «Содержать» ярославцев было велено «во всем против кадетов». Певчих и ярославцев, как имеющих отношение к театру, стали обучать позднее и трагедиям. В итоге, в феврале 1755 года на придворном театре были продемонстрированы трагедии Сумарокова «Хорев» и «Синав и Трувор».

О чем говорит этот факт? Ярославских купцов и певчих отдали в высшее по тому времени привилегированное учебное заведение, отдали наравне с дворянами, и для общего, а не специального театрального образования. Это обозначало несомненно, что ярославцы 18 марта 1752 года не удовлетворили двор своим буржуазно-провинциальным обличием и поведением. Двор счел необходимым предварительно дать им дворянское привилегированное воспитание и образование. Обучение трагическим правилам игры вместо знакомых им школьных было только следствием, частностью, логически вытекавшими из общего положения.

Новый дебют, уже не в школьной пьесе, а в трагедиях, дал, повидимому, положительную реакцию, и ярославцы с этими певчими стали давать публичные спектакли.

Наконец 30 августа 1756 года состоялся царский указ об учреждении «русского для представления трагедий и комедий театра» в бывшем доме графа Головкина на Васильевском острове. Директором был назначен А. П. Сумароков.

Дата эта, по почину наших дворянских историков театра, долгое время считалась датой «начала», или «основания» русского театра. Между тем совершенно ясно, что здесь речь идет об «учреждении» только определенного театрального организма с определенной социально-политической установкой: идеологического подчинения дворянству широких буржуазных и мелкочиновничьих кругов. Театр был учрежден не на придворной сцене, а на Васильевском острове. Ему было ассигновано всего лишь пять тысяч рублей в год, из них двести пятьдесят рублей уходило по тому же указу на надзирателя и тысяча рублей на Сумарокова. Иными словами, на все прочие расходы оставалось только три тысячи семьсот пятьдесят рублей в год. Между тем на итальянский театр двор расходовал тридцать тысяч рублей в год, на французский — двадцать тысяч рублей, на итальянскую комическую оперу — семь тысяч рублей. В том же году кредиты были повышены до восьми тысяч рублей; вскоре в пользу театра были отданы и сборы.

Таким образом вновь учрежденный театр был поставлен в нищенские условия. Вплоть до ухода в отставку в 1761 году Сумароков систематически жаловался на то, что актеров не во что одеть, и часто из-за этого спектакли отменял. Недовольство Сумарокова объясняется еще и тем, что ему, создателю русского дворянского театра, мечтавшему построить его силами театр придворный, классово-замкнутый, пришлось вдруг переключиться. Сумароков запротестовал: он слал письмо за письмом, жалобу за жалобой. Сперва речь шла о бедности, об отсутствии необходимого

гардероба; он негодовал на то, что сборы идут мимо театра, что ими интересуются «подьячие». Когда же сборы были переданы в пользу театра, он застонал по поводу их размеров. Истинная же причина его недовольств была видна из его письма: «Словом сказать, милостивый государь, мне збирать деньги вместо дирекции над актерами и сочинения и неприбыльно и непристойно толь и паче, что я и актеры обретаемся в службе и в жалованьи ее величества, да и с чином моим, милостивый государь, быть сборщиком не гораздо сходно... сборы толь противны мне и несродственны, что я сам себя стыжусь: я не антрепренер». Заканчивалось оно так: «Я и все комедианты, припадая к стопам ее величества, всенижайше просим, чтобы русские комедии играть безденежно... и все это унижение от имени вольного театра не только не приносит прибыли, но и ниже пятой доли издержанных денег не возвращает».

Сумароков не хотел «вольного» театра. Он не учитывал происшедшего сдвига, не понимал новой театральной политики. Спектакли вновь учрежденного театра начались только в 1757 году, причем для осуществления постановок впервые в практике русского театра обратились к женским исполнительницам. В «Ведомостях» было напечатано объявление, приглашавшее в состав труппы новые силы; и только после пополнения ее театр был открыт.

Дать себе ясный отчет в том, что представлял собою спектакль этого времени, трудно. Об игре первых актеров — братьев Волковых, Дмитревского, Шумского и Троепольской — сведений почти не сохранилось. Федор Григорьевич Волков[1] («первый придворный» актер) и его товарищи-ярославцы воспитывались на традициях школьного семинарского театра в Ярославле, на старых французских классических традициях в Кадетском корпусе и на сумароковской драматургии. Ясно, что все эти элементы были взаимно противоречивы. Об игре Волкова известно всего несколько строк, и то мало убедительных. Они свидетельствуют о том, что это был актер «бешеного» темперамента, что он с равной силой играл «трагические и комические роли», что, по отзывам даже иностранцев, он был «великим актером», но что при всем этом он «не знал искусства декламации» и читал «стихи несколько протяжно, нараспев», наподобие «итальянских оперных речитативов». И это все. Совершенно ясно, что Волков — актер большой эмоциональной возбудимости, но без техники. Приемы же декламации отвечали не столько французской классической патетичес-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 177.

кой «мелопее» сколько, надо думать, русской церковной псалмодии. Волков умер в 1763 году и никакого влияния на дальнейшее развитие актерского мастерства не имел.

Подлинным родоначальником русского актерства является, несомненно, ярославец же Иван Афанасьевич Дмитревской[1]. Но он как актер выдвинулся уже после смерти Волкова и, что очень важно, после своей двукратной поездки за границу, где столкнулся с реформированной трагической игрой французских актеров. Большое влияние на него имел вновь появившийся жанр — слезная комедия.

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 182.

ГЛАВА VIII

НАЧАЛО БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА

Сентиментализм. Буржуазные драматические жанры и борьба за них между дворянством и буржуазией. Дворянская драма и комическая опера. Обличительная комедия. Фонвизин. Борьба классов и дворянская драматургия. Начало буржуазной бытовой комедии. Плавильщиков. Актерское искусство классическое и сентименталистическое. Дмитревской, Яковлев и Шушерин.

Рост буржуазии на Западе повлек за собой образование нового художественного направления и новых жанров. Это был сентиментализм, это были: слезная комедия, мещанская драма. Идеологи третьего сословия восстали против классицизма и всех его выразительных средств, против его тематики. Они писали: «Неужели несчастия королей и героев пользуются исключительной привилегией трогать нас?» (Фрерон). «Неужели для того, чтобы дать на сцене картину борьбы человеческих чувств, надо начать с того, чтобы предположить у них (т. е. героев драмы) великолепное царство, в котором они властвовали бы в самом лучшем виде на одном из архипелагов или в каком-нибудь ином уголке земли?» (Бомарше). «Если бы государи и вельможи одни подвержены были несчастьям... то, конечно, можно было бы ограничить роли трагического искусства исключительно знатными людьми, но для всех, очевидно, противны... трагедии... в которых выводятся лица высшего класса... и такие пьесы, которые основаны на сюжетах из частной жизни, также могут представлять высокие достоинства» (Лилло). «Помилуйте! изобразить людей среднего круга в угнетении и горе — да это сущий позор! Их должно показывать не иначе, как в шутовском наряде. Смешные граждане и короли в несчастии — таков существующий и возможный у нас театр» (Бомарше). «Общественное положение действующих лиц не составляет принципиального признака отличия трагической формы от комической» (Фонтенель). «На каком основании мы стали бы пренебрегать крестьянами?.. Реме-

сленники имеют еще больше права на внимание... Рабочие не хуже маркизов»... (Мерсье) и т. д. Так росла оппозиция против тематики дворянского классического театра, против господствовавших театральных жанров. Буржуазия требовала своего портрета на сцене: «Кузьма Минин, купец, есть лицо, достойнейшее прославления на театре», — таков был лозунг, брошенный идеологом буржуазии актером Плавильщиковым. Буржуазия хотела видеть на сцене себя, со всем тем кругом интересов, которым она жила. Она хотела видеть картины несчастий, которые ее окружают. «Потеря состояния, страх перед бесчестием, последствия нищеты, страсть, которая ведет человека к разорению, от разорения к отчаянию, от отчаяния к насильственной смерти, — все это произвело бы не менее потрясающее впечатление, чем баснословная смерть тирана или принесение ребенка в жертву богам Афин или Рима».

Изменение тематики было только первым шагом в направлении создания нового жанра. Ломается грань между трагедией и комедией, и, подобно тому как это бывает в жизни, трагическое и комическое, горе и радость, смех и слезы переплетаются в одном драматическом целом. Основная установка берется не на ужас или смех, а на чувствительность. И в этом направлении перерабатываются и трагедия, и комедия. Получается ряд промежуточных жанров: слезная комедия, серьезная комедия, драма, мещанская (буржуазная) драма, буржуазная трагедия.

Аналогичный процесс происходит и в области оперы: наряду с оперой трагической — opera seria — появилась опера комическая — opera comique, opera buffa, — аналогичная мещанской комедии.

Новые жанры Россия получила первоначально непосредственно от иностранцев—от приезжих трупп: французской труппы Сериньи в 1742 году и итальянской комической оперы Локателли в 1757 году. Первая из них впервые познакомила Россию и с представителями нового жанра — Детушем и Лашоссе. Параллельно с этим русская дворянская интеллигенция знакомилась с ними и по печатным изданиям.

В итоге русские драматурги начинают перенимать новый стиль. Сам Сумароков в известной мере отразил в своем творчестве влияние новых жанров. Еще больше подпал под влияние сентиментализма Херасков, поставленный во главе только что организованного Московского университета и создавший там, по примеру Шляхетного корпуса, студенческий театр. В 1758 году Херасков написал трагедию «Венецианская монахиня», представлявшую собою, собст-

венно, не что иное как слезную драму. Наконец в 1764 году появляется у нас первый перевод слезной комедии: «Лондонский купец, или приключение Георга Берневаля» Лилло. Через два года переводятся драмы Дидро «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын» и т. д.

Новый жанр вскоре перешел и на сцену, появившись сперва в более демократическом московском частном театре. Любопытно, что прежде чем показать публике первую русскую комическую оперу — «Перерождение» Матинского (1777), сочли необходимым испросить «у публики позволения сделанным особливо на сей случай разговором между большою комедиею и оперою».

Идеологи дворянского театра возмутились. «Ввелся новый и пакостный род слезных комедий, ввелся там (во Франции); но там не исторгнутся семена Расинова и Мольерова вкуса! А у нас-то театру еще почти и начала нет — так такой скаредный вкус, а особливо веку Великой Екатерины не принадлежит. А дабы не впускать оного, писал я о таковых драмах г. Вольтеру, но они в сие короткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескание, как скаредно не переведена «Евгения» (Бомарше) и как нагло актриса именем Евгения бакханту не изображала. А сие рукоплескание переводчик оныя драмы, какой-то подьячий (Пушников), до небес возносит, сплетая зрителям похвалу и утверждая вкусы их. Подьячий стал судиею Парнаса и утверждением вкуса московской публики! Конечно, скоро представление света будет! Но неужели Москва более поверит подьячему, нежели Вольтеру и мне, и неужели вкус московских сходнее со вкусом сего подьячего...» Так писал Сумароков, опубликовывая свою трагедию «Дмитрий Самозванец» (1771). Но протест Сумарокова оказался несвоевременным, запоздалым, как и его протест против организации театра для буржуазии.

Однако в России буржуазия в эту пору была еще настолько слаба, что не могла использовать этот жанр в своих интересах. Этим воспользовалось дворянство в целях самозащиты, в целях укрепления своих, несколько пошатнувшихся позиций.

Создается дворянская слезная комедия. Для нее характерны: обличительный тон, морализирующие выводы, зарисовка классовых взаимоотношений и персонажей из разных слоев буржуазии и крестьянства с дворянских позиций.

Дворянская слезная комедия, как и классическая, отличалась своей общностью, своей отвлеченностью; проблема

того или иного порока, осмеиваемого комедией, ставилась чрезвычайно широко, безотносительно, в общей форме.

Только в 70-х годах появляются драматурги из среды буржуазии. Они обнаруживают явное стремление отойти от общности и отвлеченности в развитии тем к конкретизации их во времени и национальности. От высмеивания пороков вообще — к обличению язв современной русской действительности. Комедия разворачивает действие в условиях реального современного русского быта — создается зародыш русской бытовой комедии. На этот путь становится и русская комическая опера. Впрочем, реализм этой эпохи еще не обладает базой, достаточной для того, чтобы выделиться в самостоятельное художественное направление, и выступает совместно с сентиментализмом. Каждый из классов выдвигает свою тематику и по-своему ее разрабатывает. И здесь впервые перед русским зрителем разворачивается проблема классовых взаимоотношений: ставится вопрос о дворянах, с одной стороны, и буржуазии — с другой; о дворянах, помещиках и крепостных крестьянах; об офицерстве и солдатах; о дворянах, буржуазии и крестьянстве. Основной удар приходится по изнанке дворянского быта. Вскрывается весь ужас отношений помещиков к крепостным крестьянам. Развивается затронутая уже и классической комедией тема чиновничества и царящих в его среде злоупотреблений. Выдвигается тема правосудия. Продолжает развиваться тема светской пустоты и галломании и т. д.

В качестве основной сюжетной оси господствует любовная интрига, встречающая препятствия из-за житейской неопытности «господ», но благодаря усердию смышленых слуг побеждающая. Особое внимание уделяется фольклору. И все это с восхищенным умилением перед добродетелью, с потоком слез по поводу несчастий и морализирующим выводом.

Авторы дворянской слезной комедии делятся на две основные группы. Одна из них, настроенная наиболее оппортунистически, или уходит по примеру трагедии в историческое прошлое, или увлекается сказкой и феерией, или же живописует аркадские сады, говорит о торжестве дружбы, воспевает добродетель, умиляется и, глядя на себя, от умиления роняет слезу. Порою осмеивает то в легкой, безобидной форме, то в более резкой недостатки среднего и мелкого дворянства. К числу драматургов этой группы относится в первую очередь Екатерина II. Ей принадлежит опыт сочетания трагического жанра с новым, реалистическим направлением. Она решительно порывает с классическими традициями и обращается к Шекспиру, в подража-

ние историческим хроникам которого и пишет ряд «исторических представлений»: «Из жизни Рюрика», «Начальное управление Олега» и «Игорь» (1786). Пьесы эти в художественном отношении очень слабы, и подражание Шекспиру ограничивается чисто внешним отрешением от классических правил. «Рюрик» до некоторой степени использован автором для выражения программы просвещенного абсолютизма, а «Управление Олега» интересно тем, что в одном из действий воспроизводится античный спектакль («Альцеста» Эврипида). Уже эти пьесы используют в какой-то мере русский обрядовый и песенный фольклор. Комедии же сказки строятся на фольклорном материале: «Февей», «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Архидеич» (1786), «Горе-богатырь Космометович» (1788—1789) — политический памфлет на шведского короля Густава — и «Федул с детьми» (1790).

Этой же писательской группе принадлежат пьесы, идеализирующие дворянство, как, например, «Торжество дружбы» Потемкина (1773), посвященное наследнику Павлу Петровичу, или идиллическая пьеса Перепечина «Торжество добронравия над красотой», или «Точь в точь» Веревкина (1775) и др. Все они занимаются спокойными рассуждениями на тему о добродетели, совершенно не замечая назревающих классовых боев. В лучшем случае эти пьесы с добродушной улыбкой осмеивают недостатки среднего и мелкого дворянства: ханжество, сплетни, суеверия, нерешительность, светскую ветреность, галломанию. Особенно часто осмеивается последний недостаток; повидимому, авторы возлагают на театр особые надежды в деле отрезвления этой легкомысленной части дворянства. Наиболее острой сатирой является, несомненно, «Бригадир» Фонвизина (1766).

Вторая группа драматургов более радикальна. Одно из первых мест занимает Денис Иванович Фонвизин[1], соавтор проекта государственной реформы (Панина), в котором защищались такие проблемы, как освобождение крестьян и даже ограничение самодержавия, переводчик сочинения Куайе «Торгующее дворянство, противопоставленное дворянству военному» и пр.

Сильный удар наносился ими чиновничеству.

Чиновный, особенно же судейский аппарат, по свидетельству документальных данных, представлял собою одно из величайших зол нашей общественной жизни в течение ряда столетий и поэтому издавна стал мишенью нападок ли-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 207.

берального дворянства, стремившегося искоренить отрицательные стороны системы во имя ее же сохранения. Сумароков прошелся по этой теме поверхностно:

> Представь бездушного подьячего в приказе,
> Судью, что не поймет, что писано в указе...

Но бытовая реалистическая комедия взглянула на дело несколько иными глазами. Этой теме посвящены следующие комедии: «Так и должно» Веревкина (1773), «Судейские именины» И. Соколова (1781), «Ябеда» Капниста (1796), «Честный секретарь, или Неслыханное чудо» Судовщикова (1802) и др. Из них наиболее ценной является «Ябеда». Одного приравнивания секретарской честности к неслыханному чуду, одного перечня «изобразительных» имен действующих лиц совершенно достаточно, чтобы сделать вывод об установках этих комедий (Урывай-Алтынников, Обиралов, Хамкин, Кривосудов, Хватайко, Кохтин, Крючкострой). И далее развертывается их детальная характеристика:

> Гражданский председатель
> Есть сущий истины Иуда и предатель.

Один член палаты

> вечно пьян, и протрезвленья нету...
>
> Товарищ же его до травли русаков
> Охотник страстный...
>
> Прокурор — существенный вор...
>
> и т. д.

А символ их веры:

> Бери, большой тут нет науки,
> Бери, что можно только взять,
> На что ж привешены нам руки,
> Как не на то, чтоб брать?
> Брать, брать, брать!..

Брать надо хотя бы для того, чтоб «не испортить руку». Комедии бьют по чиновникам столичным и уездным, бьют даже по полиции, «связаться» с которой «не легка богатель». Картина в целом получается чудовищная. Она позднее находит отражение у Гоголя и Сухово-Кобылина.

Второй удар бил по крепостничеству. Надо сказать, что хотя им и интересовались драматурги различных классов, тем не менее основная масса писавших на эту острую для

дворян тему принадлежала к дворянству же. Дворянам важно было средствами театра агитировать за выгодные для себя положения. И хотя наиболее либеральные из них в самых резких чертах бичевали злоупотребления крепостным правом, однако в основе все стояли на крепостнических позициях.

Большинство крестьянских тем разрабатывается драматургами в дни пугачевского движения, наведшего, как известно, панику на дворян.

Крестьяне фигурируют в очень многих комедиях и комических операх, но специально крестьянский быт выведен в следующих: «Анюта» Попова (1772), «Розана и Любим» Николева (1776), «Деревенский праздник» (1777), «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779), «Судьба деревенская» Прокудина-Горского (1782), «Точильщик» Николева (1778), «Бобыль» Плавильщикова (1780) и др. Особенно ярко вскрывал язвы крепостничества, конечно, Фонвизин в «Недоросле» (1782).

Эта группа авторов делится в свою очередь на две группы. Одна, наиболее реакционная, стремится показать, что доле крепостного крестьянства можно только позавидовать:

Мы живем в щастливой доле,
Работая всякий час, —
Жизнь свою проводим в поле
И проводим веселясь...
Мы руками работаем
И за долг себе щитаем
Быть в работе таковой:
Дав оброк с нас положенный,
В жизни мы живем блаженно
За господской головой.

В этом же духе решается проблема у Прокудина-Горского. Помещик у него носит имя Добрососедова, и все зло, оказывается, кроется в его приказчике Оплетале, которого он незамедлительно карает.

К этой группе крестьянских пьес примыкает комическая опера Хераскова «Добрые солдаты» (1782), рисующая идиллические отношения между офицерами и солдатами.

«Подчиненные при хорошем начальнике и его счастливее — таковы мы стали с тобою! Мы тебя любим сердечно. Будь нам начальник вечно!»

На другом фланге стоят «Розана и Любим» Николева и «Недоросль» Фонвизина. Николев дает картину же-

стокого барского произвола, и первое действие его «комической оперы» по существу является «крестьянской трагедией». Исключительно красочно дана картина сознания крестьянином безысходности своего положения. «Так вот добродетели-то знатных бояр! Коли не разоряют соседей — увозят девок!» «Нам ли, свиньям, с боярами водиться?!» Остается одно — итти походом на барскую усадьбу с топором в руке. Николев верит, что управу на помещиков можно найти у престола. «Дворянин! Да что ж, что он дворянин! Я видал и государей... Я знаю, каковы им наши слезы; так я и на дворянина суд найду!.. Небось, затрясется и дворянин с таким делом стать перед судом земного бога!» Такая же вера имеется и у Фонвизина. Он верит, что крепостников обуздает правительство, опираясь на представителей благомыслящего дворянства.

По поручению центральной власти наместничества объезжают честные граждане (конечно дворяне). Встречая среди дворян злоупотребления крепостным правом, они берут под опеку усадьбы, а их самих отстраняют от владения.

Дворянская слёзная комедия и комическая опера вместе с классической трагедией и комедией составляли основу репертуара конца XVIII века.

Однако развивалась и буржуазная драматургия — буржуазная тематически и идеологически. Среди немногочисленных комедий и комических опер этого рода мы имеем: «С.-Петербургский гостиный двор» Матинского (1779), «Купецкую компанию» Чернявского (1780), «Смешное сборище, или Мещанскую комедию» (1790), «Колдуна, ворожею и сваху» (1791), «Невесту под фатою» (1791), «Сидельца» Плавильщикова (1804). Раньше всео бросается в глаза, что авторами их были или бывший крепостной (Матинский), или выходец из купцов (Плавильщиков), или лица, скрывшие свои имена (потому ли, что буржуазные авторы стеснялись называть себя наряду с авторами из дворян, или потому, что дворянам было неловко сознаться в том, что они пишут о третьем сословии). Пьесы эти дают картины купеческого быта эпохи первоначального накопления, в сентиментальном духе, однако в то же время не жалеют красок, чтобы обличить пороки самого купечества. И перед нами проходят купцы Суеверовы, Сквалыжины с их родней Крючкодеями. Буржуазия представлена из двух слоев: богатое купечество — темное, суеверное, тянущееся к дворянству, жадное к деньгам, обирающее своих подчиненных, и купечество бедное, работающее у богатых в качестве сидельцев. Классовое расслоение видят эти авторы и в деревне («Бобыль» Плавильщикова). Купеческие пьесы, по сущест-

ву, предвосхищают Островского: те же векселя, подряды, обман в торговле, утаивание торговых документов, разорившиеся купцы, сватание либо за «благородного», либо за богатея, суеверие, общение с ворожеями и колдунами, преданность старине и т. д.

Впервые в русской драматургии отмечается культивирование купечеством старинных народных обрядов — свадебных в особенности («Гостиный двор», «Невеста под фатою», «Колдун, ворожея и сваха»).

Очень показательно рисуют эти пьесы дворянство: это всегда элемент разлагающийся. Секретарь Лицемеров пьет, кутит, играет в карты, на биллиарде и пресмыкается перед купцами. «А лишь выйдут от него (купцы), и начинает ругать: первостатейные ж, вместо того, что купцы, ин у него глупцы, скряги и все, ни за труды, ни из милости никому от достоинства нет, а мы (слуги), ежели б не ходили к нам купцы, так с голоду у него (Лицемерова) померли б: кто что сунет, тем и питаемся».

Другая пьеса «Перемена в нравах» (1791) выводит наряду с купцом Добронравовым — олицетворением простоты и честности — обирающих его «друзей» дворян — князя Беглоумова, дворянина Важникова, секретаря Обиралова.

Особо надо остановиться на развитии в русской драматургии тенденции, начатой Сумароковым, к национальной теме и национальной форме. Выразителями ее были два драматурга: первый — из мелких дворян Б. Лукин[1] и второй — из купцов, он же известный трагический актер этого времени — Плавильщиков[2].

Первый решал вопрос внешне: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые долженствуют изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более частные нашего народа пороки; и неоднократно слыхал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по нескольку на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Клодиною и говорят речи не нашего поведения знаменующие». И, как известно, Лукин принялся «склонять» на русские нравы, т. е. переделывать на русские бытовые условия иностранные пьесы. Делал он это формально, сплошь да рядом себе противоречил и успеха не имел.

Второй драматург, Плавильщиков, выступивший с прин-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 186.
[2] То же, стр. 195.

ципиальной статьей о театре, говорит: «Что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан татарский был завоевателем Китая и там наделал добрых дел? Какая нам нужда видеть какую-нибудь Дидону, тающую в любви по Энею и беснующегося Ярба в ревности?» и т. д. «Надобно наперед знать, что происходило в нашем отечестве». И мы видим, что не только буржуазная, но и дворянская драматургия того времени интересуется преимущественно русскими темами. Долгое время, однако, вплоть до развития буржуазной линии в слёзной комедии, все это оставалось в плоскости чисто формальной. Только бытовая реалистическая комедия конца XVIII века сумела реализовать по-настоящему эту проблему. Сильнейшую помощь в этом оказало использование фольклора: песен и обрядов (свадебный обряд стоял на первом месте), а также подлинных местных говоров. Надо, впрочем, заметить, что как песни, — их словесный и музыкальный материал, танцы, обряды, — так и диалект выступали в идеализированном и обобщенном, в стилизованном виде, который получил наименование «пейзанского». В особенности это касается напевов, которые записывались и гармонировались италианскими или италианствовавшими композиторами: Мартини, Сарти, Пашкевичем, Хандошкиным и др.

Итак, переводная буржуазная драма, драма, «склоненная на русские нравы», буржуазная драма оригинальная, комическая опера и классическая трагедия — вот что, взаимно влияя друг на друга, составляло репертуар русского театра этого времени.

В актерской игре можно было наблюдать такую же стилистическую сложность, грубо говоря, две линии: линию классическую и линию сентименталистическую. Но так как русский профессиональный театр начал функционировать только в 1757 году, то естественно, один немногочисленный состав актеров обслуживал обе репертуарные линии одновременно. А это в свою очередь влекло за собою смешение стилей актерской игры. Стилистическая сложность репертуара приводила к тому, что актеры одной школы переносили стилевые черты игры в произведения другой школы — явление, ставшее затем характерным для русского театра.

Суммируя стилевые признаки игры актеров этого времени, мы можем подразделить их условно на несколько «поколений». Первое поколение — это актеры-классики, второе — актеры сентименталистического направления. Первая группа актеров состояла преимущественно из ярославцев. Для них же является характерным и переключение на новый стиль.

Так, Дмитревской[1] как драматург и, собственно, как переводчик был ревностным сторонником этого нового жанра. Сперва он был сподвижником Сумарокова, но затем отошел от него и стал основоположником театра буржуазного: он был ближайшим сотрудником первого антрепренера буржуазного театра в Петербурге (Книппера). В числе его учеников были и трагики, и актеры слезной драмы. Об его мастерстве мнения противоречивы. Он начал свою карьеру классическим трагиком, а затем переключился на новый жанр. Тщательно анализируя суждения сторонников сентиментализма Жихарева, идеолога нового классицизма Шаховского[2] и др., можно сделать вывод, что Дмитревской был выдающимся актером, более превосходным в буржуазных пьесах, чем в классических трагедиях. Это был актер умный, прекрасно вооруженный технически, рассудочный, холодный, отчего особенно хорошо играл резонеров (Стародум в «Недоросле»). В 1763—1765 годах он был командирован за границу, во Францию, там значительно усовершенствовался, что и было отмечено прессой и Сумароковым. Французская трагическая игра этих лет уже сильно подвинулась в сторону простоты и реализма (с 1754 года) под влиянием энциклопедистов (влияние Мармонтеля и Клерон) и нового литературного жанра. Можно думать, что заграничные наблюдения и сделали из него актера блестящей, эффектной техники (в чем его, кстати, упрекали сентименталисты). Известны его эффектные приемы в исполнении ролей Дмитрия Самозванца и Амфитриона. «В трагедии лучшими его ролями почитались Самозванец, Ярб и Синав. Он постигал во всей силе характер представляемых им лиц и дополнял игрою своею недостатки автора. Например, в Дмитрии Самозванце он являлся глазам зрителей облокотившимся на трон и закрытым мантиею: сим мрачным положением освещал он, так сказать, темные мысли первого монолога. В Синаве читал он длинный монолог, когда ему представляется тень брата, подвигаясь со стулом своим назад, как бы преследуемый ею, и оканчивал, приподнимаясь на цыпочки. Сие простое движение производило удивительное действие на зрителей: все трепетали от ужаса. Многие современники Дмитревского полагают, что в драмах и комедиях он был еще превосходнее, и с восхищением воспоминают, что в Амфитрионе, переменив красный платок на белый, он так изменялся, что его не узнавали, и во все время поддерживал свое превращение». Однако идеолог старого клас-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 182.
[2] То же, стр. 208.

сицизма, враг буржуазной драмы, Сумароков, приветствовавший в стихах вернувшегося из-за границы Дмитревского, полагал, что упреки в холодности были неосновательны. Наоборот, он утверждал, что Дмитревской уже в эту пору примкнул к новой актерской системе.

Ты к сердцу новые дороги находил:
Твой голос и лицо, и стан согласны были
До зрителя тронув, в нем сердце воспалить.

И что в особенности подчеркивает его близость к буржуазной драме:

Твой плач все зрители слезами заплатили
И, плача, все тебя старалися хвалить.

Сомнительно, чтобы в устах Сумарокова это звучало как простая общая фраза.

К трагической школе принадлежала и Троепольская. Она начала свою карьеру в Москве на «вольном» театре и потому, надо думать, стояла ближе к актерам буржуазной драмы, чем старой классики. Сумароков, оплакивая ее раннюю смерть (1774), подтверждает эту мысль:

Достойно русскую Ильмену ты сыграла,
Россия на нее, слез ток лия, взирала
И зрела, как она, страдая, умирала.

К этому же поколению относится Яков Шумский, первый комик русского театра. Это был актер, прекрасно игравший «роли слуг, молодых повес и весельчаков из простого звания», а также старух (Еремеевна в «Недоросле»); он, повидимому, обладал солидным комическим даром. Увидев его на сцене, Фонвизин смеялся его «шуткам» до потери «благопристойности».

Развитие буржуазной драмы отодвинуло классическую трагедию на второй план, и она стала постепенно приходить в упадок. Стало падать и искусство трагического актера. Так, нам известно, что представитель того поколения актеров, которое мы условно назвали вторым, Плавильщиков, сохранил от классической игры одну лишь внешнюю трескучую форму. По свидетельству всех современников, обладая прекрасными данными — красивым лицом, высоким ростом, прекрасным голосом и несомненным дарова-

нием, он ни в коей мере не обладал темпераментом, был холоден и рассудочен, питал пристрастие к сценическим эффектам и отсутствие эмоциональной возбудимости пытался заменять излишне крикливой формой. Будучи прекрасным декламатором, он слишком предавался «сверхъестественности французского трагического актерства», излишне «напрягался», «криком и телодвижением» выходил из себя «до безобразия».

Наблюдавшееся вырождение трагической игры критиковалось и современными сатирическими журналами. «По мнению актеров, ноги и руки могут изъяснять более, чем лицо. Для сего самого обычно относят они одну руку вверх, а другую столь сильно прижимают к телу, что в продолжение всей пьесы представляют из себя статую в древнем вкусе или такого старинного бойца, который вызывает на себя соперника. Они также почитают великою красою выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою действуют, так протягивать, дабы казалось, что никакая сила не может опять согнуть. В рассуждении голоса они также весьма знающи. Некоторые из актеров кричат что есть силы, другие же произносят слова нараспев, так что от сего почти всегда комедия кажется оперой».

Чтобы понять разницу в стиле актерской игры классической и сентименталистической, пожалуй, целесообразнее всего дать одновременную характеристику исполнения одной и той же роли представителями двух этих школ. Речь идет о более поздней, новоклассической трагедии Озерова «Эдип в Афинах». Хотя и эпигон, но все же трагик старой формации, Плавильщиков-Эдип в сцене близ храма Эвменид, узнав о своем местонахождении, вскакивал с ужасом с того камня, на который он было присел, и несколько секунд стоял как ошеломленный, содрогаясь всем телом. Затем он мало-помалу приходил в себя, устремлял свои взоры в одну точку и словно отталкивал руками от себя фурий; его глухой, прерывистый голос дрожал, и, окончив реплику, он в изнеможении падал снова на камень. Представитель сентиментализма Шушерин[1], наоборот, выходил на сцену обессиленным, дряхлым стариком, говорил текст в грустном раздумьи, тихо, медленно и, узнав, что он у храма Эвменид, не вскакивал, не отгонял от себя фурий, но словно стремился защититься от них и оканчивал реплику воплем отчаяния. Или, далее, сцену с Креоном Плавильщиков вел так: он делал главный акцент на фразе: «Я был царем, а ты лишь ползаешь пред троном...», оттеняя свое негодова-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 209.

ние и отвращение к собеседнику, между тем как Шушерин в этой же сцене с трудом удерживал рыдания, хватался за свое рубище, а фразу «я был царем» произносил с глубоким вздохом, лишь после того переходя к отвращению и презрению.

С Шушериным соперничал актер Василий Померанцев, тоже представитель нового жанра. Повидимому, он был продолжателем школы «нутра»; по крайней мере под его портретом была сделана подпись:

На что тебе искусство?
Оно не твой удел; твоя наука — чувство.

Современники очень подробно характеризуют его игру. Это была одна природа, без какой бы то ни было искусственности. «Он увлекался чувством, являлись слезы, высказывался голос души... всякая его роль согревалась чувством и теплотой; несколько дрожащий голос придавал особое выражение его дикции; не произнося ни слова, одним возведением глаз к небу, он сильно объяснял глубокую печаль». Посвященные ему стихи говорили:

Кого с плесканием партер теперь встречает?
Кого в восторге он приятном окружает?
Того, кто, чувствуя несчастного отца,
Искусством мог влиять всем зрителям в сердца...
Кто все сердца привлечь к невинности возмог
И ненависть во всех к пороку кто возжог...

И, наконец, реализмом характеризовалась игра актеров — Крутицкого и Сандуновой. Первый из них удивил публику в роли мельника. «Выговор, ухватки, шутки, пляска с припевом простонародной песни, словом, все, даже и мельчайшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были», писали современники. Что же касается Сандуновой, то известно, что она, играя роли разных национальностей, тщательно изучала интонации, движение, одежду на живом примере и все это затем переносила на сцену.

Для суждения о вещественном оформлении трагического и комического классического спектакля сведений очень мало. Не дошло ни одного изображения актеров в роли, не сохранилось ни одного описания декораций. К нашим услугами лишь фронтисписы на первых изданиях трагедий «Хорев» и «Тамира и Селим», на которых костюмы актеров очень схожи с костюмами оперы «Начального управления

Олега». Кроме того известно, что Дмитревской представлял Самозванца с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре незавитых волос, перевязанных на затылке черной лентой с бантом. На нем была шапка с горностаевым околышем, с висящей большой бусовой кистью и золотое глазетное полукафтанье с загнутыми полами на маленьких боченках или фижмах.

Относительно оформления спектаклей нового жанра у нас, к сожалению, тоже очень мало сведений. Можно говорить только о том, что общее устремление в сторону реализма и переход от аристократических персонажей к буржуазным не могли не привести к опрощению всего внешнего вида спектакля. Однако сплошь да рядом так было в принципе, а на деле, так как спектакли слёзной комедии чередовались со спектаклями трагическими классическими, костюмы и декорации были теми же... Среди архивных документов сохранились письма Екатерины II на имя постановочной части, из которых видно, что она восставала против условно-театрального костюма и требовала для сцены костюмов тех же, что носились в быту. В какой мере это требование удовлетворялось и как понимался реализм в применении к костюмам, сказать трудно, ибо у нас нет ни одного изображения актера в гриме и костюме, если не считать портрета Дмитревского с ролью Стародума в руке и иллюстраций к рижскому изданию пьес Коцебу. Но в костюме ли Стародума был первый из них и в какой мере относятся костюмы рижского театра к театрам Петербурга и Москвы — неизвестно.

Буржуазная драма существовала около полувека. Мы видели, что даже на первых порах дворянство использовало ее в своих классовых целях. Что же касается дней ее заката, то она играла уже вполне реакционную роль. Началось это в 90-х годах XVIII столетия, когда выступил на литературное поприще немецкий драматург Август Коцебу[1].

Большой знаток театра, но посредственный писатель, Коцебу выпускал свои драмы одну за другой. За свою жизнь он написал их около ста. Все они отличались большой сценичностью, все они давали богатый материал для актерской игры. Но при том все они представляли собою ремесленную стряпню с ярко выраженной реакционной установкой. Следуя за буржуазными идеологами XVIII века, Коцебу вульгаризировал их положения и облекал их в какую-то чувственную распущенность. «Никто так хорошо не

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 185.

умел понять пошлых инстинктов массы, никто не умел так искусно льстить им и никто так ловко не доставлял эффекты для актера, как Коцебу», говорит о нем историк немецкой литературы Шерер. Коцебу переводили на все языки, его играли всюду. К числу наиболее популярных его пьес относятся «Ненависть к людям и раскаяние», «Гуситы под Наумбургом», «Попугай» и др.

ГЛАВА IX

ТЕАТРЫ КОНЦА XVIII ВЕКА

Классовое расслоение в конце XVIII века и организационные выводы в области театра. Театры придворные, дворянские, театры для буржуазии и рядового дворянства, театры буржуазии, балаганы городских низов. Зарождение «простонародного театра».

Классовое расслоение и борьба театральных направлений при Екатерине II должны были привести к организации каждым классом своего особого театрального организма. С особой яркостью это должно было сказаться в таком городе, как Петербург, где был двор и где классовое расслоение было контрастнее, чем, скажем, в Москве. В Москве также был придворный театр, но он функционировал редко, лишь в те дни, когда двор наезжал в Москву; обычно же он бездействовал. К услугам широких и разнообразных слоев населения был один-единственный театр, организованный еще в 1757 году университетом и Локателли, особенно прославившийся под руководством Маддокса. В Петербурге же вольный театр организовался лишь в 1779 году по инициативе купца Книппера. Соучастником его был актер Дмитревской, положивший немало труда и для организации нового репертуара (по его собственным словам, он дал театру сорок пьес). Актерские кадры книпперовского театра формировались, как и в Москве (несколько позднее, при антрепризе Маддокса), из состава детей Воспитательного дома. Они-то и создали поколение актеров буржуазных жанров. Частные городские театры строились в расчете на буржуазного зрителя и питались буржуазными драмами.

Активное выступление буржуазии вызвало встречное выступление со стороны правительства. В 70-х годах начал строиться и в 1783 году был открыт так называемый «Большой» театр в Петербурге. Организован он был по следующим соображениям. С одной стороны, размножение трупп, содержащихся на средства «Придворной конторы», при бесплатном ли входе для избранных посетителей, или при «вольном» платном входе, хотя и достигало явных результатов,

однако не имело массового характера; громадное число зрителей, воспитание которых также волновало правительство, оставалось без театра. Для удовлетворения назревших нужд нужен был театр большой емкости. С другой же стороны, на содержание придворных театров государство затрачивало огромные суммы. Изжитие дефицита составляло предмет особых забот директоров придворных театров и двора. И напрасно екатерининские вельможи типа И. П. Елагина пытались вести дело «по-купечески». При отсутствии опыта, навыков у них ничего не выходило (реформа 1766 года). Надо было стать антрепренером в полном смысле этого слова, надо было иметь «доходный» театр, как имело дворянство при своих особняках большие «доходные» дома. «Большой театр» на месте нынешней Консерватории и был тем емким, доходным театром, в котором нуждалось капитализировавшееся придворное театральное хозяйство. Большой театр составлял репертуар применительно к вкусам массового зрителя, т. е. пользуя новые жанры, однако с явным акцентом на пьесы, охарактеризованные нами как дворянские слезные драмы. Большой театр, рассчитанный на массу, имел четкую диференциацию и самого зрительного зала: отдельно сидели благородные (кресла и ложи нижних ярусов), отдельно купечество и разных чинов люди (партер и верхние ложи); за трельяжем и занавесками в центре театра и по краям были ложи для царской фамилии. Такого же типа был московский театр Маддокса. В тех же целях губернаторы и наместники организовывали театры в провинции.

Таким образом, ввиду необходимости идеологического подчинения буржуазии, мелкого и среднего дворянства, двор и крупные дворянские круги были поставлены в необходимость или совершенно отказаться от театра или пользоваться им наравне с приказными, да к тому же смотреть мещанские пьесы. Выход из положения был найден: начали создавать интимные «придворные» театры. Эти театры были малых размеров и находились внутри дворцовых построек. На них, как раньше на царских придворных театрах, давали спектакли далеко не каждый день, а к случаю; причем в царском интимном — Эрмитажном — театре непосредственное участие в постановке принимала сама Екатерина, а в дворянских — владельцы особняков Шереметевы, Юсуповы, Зоричи и др. В число зрителей допускались только по особым приглашениям люди близкого круга. В Петербурге, где буржуазия имела свой театр (б. Книппера), где в Большом театре собиралась более «чистая» публика, где был царский интимный театр, интимные

дворянские придворные театры были значительно менее распространены, чем в Москве. Мало их было и в провинции. Так случилось, что русский публичный театр надолго «был оставлен толпе приезжих помещиков, купцов и разночинцев». Кем же эти интимные театры обслуживались? Или актерами своего же круга, т. е. любителями, или той бесплатной силой, которая обслуживала и прочие дворянские нужды, — крестьянами, или, если это удавалось, наемными актерами. Театр, заметим, был одним из предприятий, которые в условиях феодально-помещичьей России раньше других перешел к вольнонаемному труду. Само собой понятно, и репертуар этих театров строился на жанрах, идеологически близких владельцам театров: это были или французские пьесы, трагедии, или оперы и балет. Широкое распространение имели и буржуазные жанры в том освоенном дворянском виде, о котором речь шла выше. Классовой диференциации театральных организмов отвечала и диференциация драматургических жанров и диференциация школ актерской игры.

Не успело это размежевание произойти, как театры превратились в конкретные плацдармы классовых боев уже не только в идеологическом, но и в бытовом отношении. Так, во-первых, известен случай, когда московская публика использовала сценические подмостки для того, чтобы «похоронить по первому разряду» старую классическую трагедию, жертвой чего пал Сумароков. Случай этот перекликается с похоронами арлекина в немецком театре в дни перехода к классицизму. Во-вторых, книпперовский вольный театр был избран актером Сандуновым для того, чтобы с его подмостков объявить войну вельможе графу Безбородко, волочившемуся за его невестой и добившемуся его отстранения от придворной сцены. Аналогично использовала подмостки Эрмитажного театра Лизанька Уранова, впоследствии жена Сандунова, по тому же поводу. И наконец известны случаи, когда «ливрея», которую не допускали вовсе в театры, рассчитанные на среднюю и крупную буржуазию, выражала свой протест тем, что швыряла камнями в окна театра и ломала у него двери.

Говоря о театре этого времени, необходимо еще остановиться на так называемом «простонародном» театре. Елизавета Петровна, взяв на себя заботу о воспитании крупной и средней буржуазии, чиновничества, среднего и мелкого дворянства, не придала значения воспитанию мелкой городской буржуазии. Она ограничилась тем, что издала указ, разрешавший спектакли петербургским «обывателям», «которые похотят для увеселения честные компании вечеринки

с пристойною музыкою или для нынешнего предыдущего праздника русские комедии иметь» (1750). Взятие «народного» театра в государственные руки, т. е. включение государством воспитания мелкобуржуазных кругов столиц в свои обязанности, относится только к началу царствования Екатерины II, именно к 1765 году. Это было время, когда Екатерина чувствовала себя крайне нетвердо на русском престоле и заигрывала с различными общественными кругами, с каждым по-своему. Для знати она устраивала грандиозную карусель, для «простого народа» — театры в Петербурге на Брумберговой площади и в Москве на Девичьем поле. Как и все широкие жесты правящих классов в отношении эксплоатируемых, учреждение подобных театров имело свою оборотную сторону. Дело в том, что в отличие от уже знакомых нам мелкобуржуазных театральных предприятий, названные выше театры 1765 года отличались тем, что возникли по личной инициативе «охотников», любителей из среды типографских рабочих (наборщиков) и фабричных учеников, имевших к театру «склонность чрезмерную» и к тому же людей «довольно способных». Знакомясь в типографиях с текущей драматической литературой, они составляли себе репертуар не из классических пьес, не из обветшавших школьных или немецких пьес, а из нового жанра — мещанской драмы и слезной комедии с присоединением комедий Мольера. Для своего времени это был самый передовой театр. Правительство, взяв театр на свой кошт (а стоило это ему копейки — музыканты за десять дней получали двадцать рублей, актеры двадцать один рубль двадцать пять копеек), отдало его в ведение полиции, которая и выдавала заработную плату исполнителям. Таким образом это дело оказалось в надежных полицейских руках, которые могли прекрасно учитывать и регулировать настроения городских низов. А «смотрителями» были «почти все: чернь, купцы, подьячие и прочие, им подобные», словом; «наш низкой степени народ», показавший к театру «столь великую жадность», что «оставив свои другие забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оные зрелища собирались». Театр был устроен под открытым небом. «Нельзя представить себе большего по размеру партера—он простирался на всю эту площадь, на весь луг и был расположен на сложенных в несколько рядов досках».

После Пугачева, когда двор и дворянство не на шутку испугались, что движение найдет отклик в городских низах, об этих театрах сведений не имеется. За то с этих пор пышным цветом расцветают бессмысленные пантомимы — арлекинады.

ГЛАВА X

НОВОКЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Возвышение дворянства и возврат к классицизму. Театральные кружки. Озеров и его трагедии. Начало патриотической пьесы. Влияние сентиментализма на новоклассическую трагедию. Новоклассическая благородная комедия. Дворянский водевиль. Шаховской. Екатерина Семенова. Жорж и ее влияние. Перестройка дворянских придворных театров на театры для зрителя.

Эпоха возвышения крупного дворянства в первой четверти XIX века не могла не найти отражения в области театра: буржуазные жанры отошли на второй план, и стушевавшаяся было в дни их засилия классическая трагедия как типичный выразитель дворянской идеологии снова поднялась на гребень волны. Но эпоха господства буржуазной драмы не прошла даром. Мы уже знаем, что трагедия мало-по-малу подвергалась ее воздействию, проникаясь «чувствительным элементом». В итоге, в первом же десятилетии нового века полновластно вошел в репертуар новый вид трагедий, резко отличавшийся от трагедий XVIII века. Аналогичное движение наблюдалось и в области актерской игры: упадавшее мастерство трагического актера, оплодотворенное мастерством слезной драмы, возродилось. И на этой почве расцвело, повидимому, впервые русское классическое актерское искусство.

Свое влияние на театр дворянство осуществляло при помощи различных кружков — литературных и театральных. Среди кружков, интересовавшихся театром, были кружки державинский и оленинский: чисто театральным был кружок драматурга Шаховского. Все эти кружки держались достаточно неопределенных художественных взглядов, находились друг с другом в некотором антагонизме, но в основном все стояли на классических позициях и формировались за счет одной и той же группы лиц.

Кружкам державинскому и оленинскому и обязан расцветом своего дарования ведущий драматург этой эпохи, быв-

ший питомец Шляхетского корпуса, Владислав Александрович Озеров[1].

В развитии русского театра имели значение следующие его трагедии: «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Дмитрий Донской» (1807) и «Поликсена» (1809). К этим произведениям примыкают трагедии, с одной стороны, других русских авторов, своими патриотическими тенденциями продолжавшие линию «Дмитрия Донского»: «Пожарский» — трагедия Крюковского, «Всеобщее ополчение» — трагедия Висковатого, опера «Илья-богатырь», балет «Любовь к отечеству» (1812 г.), а с другой — переводные с французского, трагедии Расина, Корнеля. Если к ним присоединить еще несколько небольших пьес, дававших повод патриотическим манифестациям, и «шумный рой» комедий Шаховского, то ими и определяется репертуар этой эпохи.

Русская трагедия этой эпохи во главе с трагедиями Озерова в значительной мере соединяла в себе элементы обоих предшествовавших направлений — классицизма и сентиментализма.

От классической трагедии она отличалась сравнительно углубленной разработкой душевных движений и переживаний. Воспроизводимые страсти рисовались относительно глубоко и притом неизменно с примесью чувствительности, еще более оттенявшейся игрой актеров, воспитанных на сентименталистической драматургии Коцебу и других авторов.

Современники Озерова самым настойчивым образом подчеркивали в его произведениях чувствительность.

Капнист писал о нем:

Эдипа видел я... и чувство состраданья
По днесь в растроганной душе моей хранит
Гонимого слепца прискорбный, томный вид...
... Благодарю тебя, чувствительный певец,
В душе твоей сыскав волшебный ключ сердец
И жалость возбудя к чете, гонимой роком,
Ты дал почувствовать отрадным слез потоком,
Который из очей всех зрителей извлек,
Что к сердцу близок нам несчастный человек...

Другой анонимный автор писал:

Слезящийся партер забылся и мечтал:
Он мнил, о Шушерин, что сам Эдип восстал.

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 190.

В эпитафии Измайлова:

Эдип, Фингал, Димитрий, Поликсена
В потомстве позднем будут жить,
Но их чувствительный творец, увы, жил мало.

То же подчеркивал и Жуковский:

Чувствительность его сразила —
Чувствительность, которой сила
Моины душу создала...

и. т. д.

Повидимому, следует считать несомненным, что сочетание сентиментализма с трагическим жанром было характерным для новой классической трагедии. Любовь в новой трагедии была отодвинута на второй план.

Беря сюжеты из жизни царственных особ и их приближенных, новые трагедии низводили их до уровня обыкновенных смертных. Снижение стиля производилось таким образом не демократизацией социального подбора действующих лиц, но опрощением тех же царственных героев. Стремясь к сценической правде, Озеров и его современники посвоему становились реалистами, но трактовка образов была жизненно правдивой не в отношении выводимой эпохи и данной народности: трагедия этой поры выводила на сцену своих современников,— русских просвещенных дворян начала XIX века. Со сцены пропагандировались не только положения просветительной философии, но, более того, трактовались темы сегодняшнего дня, что и придавало этим трагедиям особый злободневно-острый интерес. Что же касается идеологических установок, то новая классическая трагедия сперва воплощала те же общие идеи, которые мы находили и в старых классических трагедиях.

Например:

Князь должен позабыть и дружбу, и породу,
Когда весы и меч представятся пред трон.
Небесный суд богов изображает он
И должен строгим быть, бессмертны сколько строги,
И столько ж справедлив, как справедливы боги:
Суд — должность первая носящего венец.

Или:

Заслуги почестьми царя вознаграждают,
Но строгость где свою законы потеряют,

Там обществу всему последует напасть.
На правосудии лежит верховна власть:
Оно — спокойствия твердейшая опора.

Или:

Незыблем трон,
Коль храбрость щит ему, подножием закон.

Такие мысли высказывают персонажи трагедии Озерова «Ярополк и Олег» в 1798 году.

Но острота последующих лет вынуждает Озерова расстаться с игрой либеральными репликами общего характера и перейти к конкретизации мыслей в связи с появлением на престоле Александра I и с необходимостью поддержания патриотических настроений во время наполеоновской войны.

Дворянские настроения блестяще отображены в трагедии Озерова «Эдип в Афинах», автор которой вложил в уста царя Тезея целый ряд мыслей, неоднократно высказывавшихся Александром I.

Например, в манифесте 1801 года читаем: «Счастье вверенного мне народа должно быть предметом всех мыслей наших и желаний... Мы к нему обратили все движения нашей воли», и соответственно в реплике Тезея:

О, славный мой народ, сыны мои любезны.
Когда для вас могли мои быть дни полезны,
Я счастлив, и сей глас от искренних сердец
Лестнее для меня, чем скипетр и венец.

Отображены также высказывания Александра относительно закона и его роли в общественной жизни.

«Все преступления должны быть... судимы и наказуемы общею силою закона»; «начало и источник народного блаженства в едином законе»; на коронационной медали было написано: «Залог блаженства каждого закон». А в репликах Тезея мы встречаем:

Где на законах власть установленна,
Сразить то общество не может и вселенна.

Или:

...царства те тверды, которы справедливы.

Далее Александр высказывается в таком духе: «Если я и примусь за оружие, так только для защиты моего на-

рода. Я не вмешаюсь во внутренние несогласия, волнующие другие государства». И Тезей говорит Креону:

Я не для того поставлен здесь владыкой,
Чтоб жизнью жертвовать мне подданных моих...
Для славы суетной, мечтательной и лживой
Не обнажу меча в войне несправедливой.

Но он же призывает к «мести», ибо

......позорно будет мне
Терпеть насилие в отеческой стране.

И наконец трагедии этого времени, а затем и другие жанры дворянство мобилизует для поддержания патриотического подъема в связи с военными действиями против Наполеона. Начало этому положила трагедия Озерова «Дмитрий Донской». Она была написана перед поражением русских войск под Аустерлицем (20 ноября 1805 года) и битвой при Прейсиш Эйлау, т. е. в период подготовки русских к новой войне с Наполеоном. Это была пора, когда чувство оскорбленности национальной гордости, а также сознание крушения политических тенденций дворянства вызвало в России большое возбуждение и когда общественное мнение всячески организовывалось для реванша. Услужливая церковь предавала Наполеона анафеме, говорили только о войне, ненавидели Наполеона и с верой и надеждой взирали на Александра I. И уже Александр писал, словно повторяя слова Тезея: «Никогда более не наслаждался я честью быть начальником столь почетной и отличной нации... Единое мое желание есть заслужить то звание, которое я ношу... и все мои старания к сему предмету обращены». Наконец в августе 1806 года война была объявлена.

Татары и французы, Дмитрий Донской и Александр I были аналогами, и оставалось приложить несколько усилий для того, чтобы даже отдельные моменты, отдельные реплики делали пьесу острой, злободневной и спектакль прерывался бурными аплодисментами. Вот как об этом писали современники: «Все сердца и умы настроены патриотически, и публика сделала применение Куликовской битвы к ожидаемой битве наших войск с французами». «С первого произнесенного им слова (Яковлевым, который играл Дмитрия) «Российские князья-бояре» и т. д. общее внимание напрягалось до такой степени, что никто не смел пошевелиться, чтоб не пропустить ни одного слова, но при стихе:

Беды платить врагам настало наше время —

вдруг раздались такие рукоплескания, что Яковлев принужден был остановиться. В последней сцене трагедии, когда после победы над татарами Дмитрий, израненный и поддерживаемый собравшимися вокруг него князьями, становится на колени и произносит молитву:

Но первый сердца долг к тебе, царю царей.
Все царство держится десницею твоей;
Прославь и утверди и возвеличь Россию,
Во прах земной сотри врагов кичливых выю,
Чтоб с трепетом сказать иноплеменник мог:
Языки! Ведайте: велик российский бог! —

такой энтузиазм овладевал всеми, что нет слов описать его. Я думал, что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьяненные, от восторга. Наконец из первых рядов начали кричать: «Повторить молитву!» Яковлев вышел на авансцену, встал на колени и повторил...» (Жихарев, Аксаков). С таким же энтузиазмом принималась реплика боярина:

Спокойся, о княжна, победа совершенна:
Разбитый хан бежит, Россия свобожденна.

А между тем трагедия «Дмитрий Донской» далеко не была из лучших. Еще слабее была трагедия Крюковского «Пожарский». В сильной мере отдавая сумароковщиной, эта трагедия также была написана на текущие события: ее сюжет воспроизводил один из решающих моментов военной жизни России, и реплики ее также принимались на «ура» и играли сугубо агитационную роль. И наконец трагедия Висковатого «Всеобщее ополчение» (1812), написанная в том же духе, имела такой же успех благодаря выступлению в ней ветерана русской сцены, маститого Дмитревского. «Невозможно описать, до какого исступления доведена была публика».

Патриотические манифестации происходили и при представлении патриотического балета «Любовь к отечеству» (1812) и даже пьес, написанных без какой бы то ни было связи с этими событиями: «Наталья боярская дочь», «Минин», «Михаил Черниговский» Глинки, «Титово милосердие», опера «Илья-богатырь», «Старинные святки» и т. д. Можно себе представить, как реагировал зал, когда в этой несчастной для страны войне пришло известие о победе

при Кобрине и Клястицах и когда любимая актриса Сандунова запела величание:

Слава храброму генералу Тормасову, поразившему
силы вражеские,
Слава храброму графу Витгенштейну, поразившему
силы вражеские,
Слава храброму Кульневу, умершему за отечество.

Театр этих дней, руководимый дворянством, играл роль серьезного агитатора за дворянские интересы.

Мы уже упоминали о том, что озеровская трагедия воспринималась современниками сквозь очки сентиментализма. Это обстоятельство объясняется трояко: тем, что таковы были зрительские вкусы, что озеровская трагедия действительно впитала в себя очень много от сентиментализма, и едва ли не решающую роль играло то обстоятельство, что новая классическая трагедия исполнялась актерами поколения, воспитанного на буржуазных жанрах. Одного цитированного в предыдущей главе отзыва об исполнении Шушериным роли Эдипа достаточно для уяснения этой картины.

Наряду с Шушериным занимал первое место в театре актер Яковлев[1]. Сын костромского купца, воспитанник народного училища, затем сиделец в лавке, он свою сценическую карьеру начал с того, что разыгрывал с другими сидельцами и приказчиками в «молодцовской» пьесы текущего репертуара. Первые шаги он сделал в области сумароковской трагедии, где он прекрасно сыграл ряд ролей. Он играл в живописном костюме, пользуя все установленные эффекты и декламируя нараспев. Но «впервые был настоящим актером» Яковлев в драме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». «Никакое каменное сердце не могло противустоять последней сцене свидания супругов. Без риторической фигуры можно было сказать, что это был ручей слез, исторгаемый у зрителей прекрасной игрою Яковлева и Каратыгиной. Его частная жизнь тесно переплеталась с сценическими образами. Он был умен, добр, чувствителен, честен, благороден, справедлив, щедр, одарен пылким воображением, скромен и прост, как дитя... Отдать последний грош нуждающемуся человеку, пристроить бедного сироту, покормить на свой счет беднягу, взять на попечение подкидыша... вот весь Яковлев. Он много пил, был безнадежно влюблен, однажды покушался на самоубийство и, по выздоров-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 211.

лении, выйдя на сцену, был встречен небывалой овацией, разрыдался: «Голос его оборвался, крупные слезы покатились по его щекам, и он безмолвно опустил голову» (П. Каратыгин).

Сопоставляя многочисленные и всегда восторженные отзывы об его игре, можно сделать уверенное заключение, что он всю эту чувствительность переносил на сцену и тогда, когда играл роли трагические (Дмитрий Донской, Пожарский и др.).

Но была в современном театре и иная линия. Ее принесли с собою эпигоны старого классического актерства типа Плавильщикова. Эта линия находила себе известную поддержку в Дмитревском, хотя последний, как мы знаем, значительно переключился на сентименталистический жанр и не случайно Яковлев был его учеником. Но особенно она поддерживалась идеологом нового классицизма — драматургом и руководителем современного театра, князем А. А. Шаховским[1].

Это была очень крупная личность, испытавшая на себе со всей яркостью переходное состояние эпохи. С одной стороны, это был представитель княжеской фамилии, с другой — член семьи балетного актера. С одной стороны, автор трагедий, с другой — автор написанных бойким, живым языком комедий; наконец — непосредственный ученик крупных мастеров французского театра, но именно тех из них, которые составляли оппозицию старому французскому классицизму и т. д. Свои взгляды на искусство трагического актера он усвоил от актера Офрена, изгнанного из Франции за опрощение трагических традиций и принятого при дворе Екатерины.

«Наши трагики, — протестовал он, — после великого Корнеля придумали какой-то театральный мир, совершенно отделяемый от настоящего мира зрителей своих, сочинили высокопарный язык... составили классическую трагедию исключительно из лиц и амплуа царей, первых ролей молодых любовников, вестников и наперсников, к которым подбираются актеры по росту и голосу, и каждый из них приучен навсегда к своей особой единообразности и под разными именами и костюмами обязан контрактом к неизменяемой надутости в осанке и поступи, мимике и декламации.

...Приноровленные к этой затейливой неестественности правила и традиции заглушают с младенчества рассудок; привычка к напыщенному театральству сделалась для нас

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 208.

натурою, а страх опростонародиться обуял наше трагическое актерство». Итак, Шаховской был адептом сильно опрощенной энциклопедистами трагической игры.

Три человека: Дмитревской, Плавильщиков и Шаховской трудились над формированием нового поколения русских трагических актеров, среди которых, по всеобщим отзывам, выделялась Екатерина Семенова[1].

Пушкин в эти годы утверждал, что русский театр — это именно Семенова. В школе Семенова было начала с ролей в пьесах Коцебу, и такой типичный представитель сентиментализма, как Шушерин, писал, что «стоя на коленях, надо было смотреть ее в этих двух ролях». Но по окончании школы она перешла к Шаховскому и под его руководством сыграла Антигону в «Эдипе», Моину в «Фингале» и Ксению в «Димитрии Донском». Карьера ее была головокружительной. Она заняла первое положение. Вызывала восторги публики. Играла она, действительно, судя по отзывам, с громадным эмоциональным напряжением, исключительно вдохновенно, прекрасно передавая чувства изображаемого образа. И ни разу не упоминается в этих отзывах об ее чувствительности: напротив того, восторженные стихи, адресованные ей, говорят об ее исключительной царственности, о строгости, о волшебстве и вместе с тем о простоте. Нет никакого сомнения в том, что этим она резко отличалась от своих ведущих партнеров — Яковлева и Шушерина.

Семенова была уже в расцвете сил, когда в России появилась знаменитая французская трагическая актриса Жорж. Это было в 1808 году; она дебютировала в «Федре» Расина. Успех был потрясающий. Все заговорили о Жорж, об ее игре, об ее таланте. Истолкователем игры Жорж для русского театра оказался один из образованнейших современных писателей, знаток классической литературы, известный переводчик Гомера — Гнедич. Какова же была игра Жорж? Мнения разноречивы. «Пластика была великолепна в полном смысле этого слова... черты ее лица были подвижны и выразительны, особенно глаза; высокий рост, удивительные руки, сила и благородство в движениях и жестах — все было превосходно... Одна ее мимика без слов произвела бы действие еще сильнее». Но она «играла свои роли холодно, без всякого внутреннего чувства. Характер ролей, истинность их всегда приносилась в жертву эффекту; следовательно, — даже теперь выговорить страшно, — ее игра была бессмысленна относительно к характеру представляемого лица. Всякую роль Жорж предварительно рассекала на мно-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 201.

жество кусков: в каждом из них находилось иногда два стиха, иногда полтора, иногда один, иногда несколько слов, а иногда одно слово, которым она поражала слушателей; для усиления эффекта избранных стихов, выражений и слов она обыкновенно употребляла три способа: во-первых, тянула, пела, хотя всегда звучным, но сравнительно слабым голосом стихи, предшествующие тому выражению, которому надо было дать силу; вся наружность ее как будто опускалась, глаза теряли свою выразительность, а иногда совсем закрывались, и вдруг бурный поток громкозвучного органа вырывался из ее груди, все черты лица оживлялись мгновенно, раскрывались ее чудные глаза и неотразимо ослепительный блеск ее взгляда, сопровождаемый чудной красотой жестов и всей ее фигуры, довершал поражение зрителя. Во-вторых, мягкозвучная, певучая и всегда гармоническая декламация вдруг обрывалась, и выразительным шопотом, слышимым во всех углах театра, произносились те слова, которым назначено было, так сказать, вливаться в душу зрителей. Не нужно прибавлять, что мимика и вся наружность соответствовали такому быстрому переходу. Третий способ состоял в том, что из скороговорки вдруг вылетали несколько слов и нередко одно слово, произносимое без напева, протяжно, как будто по складам, с сильным ударением на каждый слог, так что избранное выражение или слово поразительно впечатлялось в слухе и, пожалуй, в душе юного зрителя. Этот последний способ, употребляемый иногда обратно, так что скороговорка врывалась в протяжную, певучую речь, в Петербурге менее производил действия, чем на других европейских театрах, так что впоследствии Жорж употребляла его гораздо реже; многие говорили, что ее игра в России усовершенствовалась» (Аксаков, Шушерин).

Все мельчайшие интонации голоса, малейшие движения лица, рук и всего тела, каждая складка на ее платье... все было изучено и никогда не переменялось. «Игра Жорж была положена, так сказать, на ноты, твердо выучена наизусть и с неизменной точностью повторялась всегда» (Арапов).

Таково было последнее слово трагико-классической техники игры французского театра. И русские трагические актрисы и актеры — Семенова, Вальберхова, Брянский и др. — приняли эту систему игры. Гнедич в точности размечал Семеновой роли: все движения, интонации, все динамические эффекты, тембры, жесты, мимику. Гнедич поддержал ее, ссылаясь на свой опыт над изучением Гомера, и в певучей декламации. Это сперва потрясло современников, особенно из лагеря сентименталистов. «Аменаида-то наша вчера на

репетиции волком завыла... воет, что твоя кликуша», — хватались они за головы (Жихарев).

Но жребий был брошен, и с 1808 года, особенно в лице Семеновой, в русском театре зазвучала новая, быть может впервые, «классическая» трагическая школа игры. Впоследствии Семенова передала эту школу ведущему актеру романтизма — Василию Каратыгину[1].

Именно об этой актерской школе в ее худшей, провинциальной редакции говорил Щепкин: «Превосходство игры видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников — декламировали так странно, что вспоминать смешно: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало сил в человеке, но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же положении, в каком являлась на сцену. Или еще, когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены. Кстати, по этому случаю я вспоминаю об одном из своих товарищей. Однажды он, окончив тираду и удаляясь со сцены, забыл поднять вверх руку. Что же? На половине дороги решился поправить свою ошибку и торжественно поднял эту заветную руку... Актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступал вперед на авансцену и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой».

«Я застал декламацию, сообщенную России Дмитревским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах. Она состояла в громком, почти педантическом ударении на каждую рифму, с легкой отделкой полустиший. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась сколько хватало сил у человека. И такое чтение я слышал от большого современного мастера — князя Порфирия Васильевича Мещерского. Так продолжалось до появлении в России г-жи Жорж, которая в свое время удивляла всю Европу. Ее певучая манера, при ее обольстительных звуках, увлекала все театры так, как будто все это вросло в них. А нас бог спас, мы попели, попели, да и бросили. Вся Европа последовала за ее мане-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 183.

рою умно, т. е. подумав, — она составляла пенье из своих народных звуков, которыми проникнут родной язык, а мы по глупости своей и по русскому «авось», не думая, не гадая, взяли чисто мотив французского, да и приложили к нашему твердоерт и какоерт. Чудо было! Так вот и слышу в моих ушах всю эту ахинею. И потому, как только мы начали подрастать, с годами умнеть, мы тотчас поняли эту нелепость и тотчас ее бросили» (Щепкин).

Возвышение роли крупного дворянства в начале XIX столетия отразилось и на судьбах комедии. Параллельно реставрации классической трагедии (Озеров) идет реставрация и классических элементов в комедии, которая теряет умиленное любование добродетелью, свой дидактизм, свое недавнее социальное содержание. «Новая» классическая комедия приобретает тон салонной, забавной, милой, легкой, веселой шутки. Удачно назвал А. С. Пушкин комедию этого времени, сказав, что она появилась «колким» «шумным роем».

Здесь вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой.

Действительно, они не бичевали, не обличали, что мы видим, например, у Фонвизина и Капниста, а только жужжали и порою жалили, как насекомые.

На этом поприще подвизался ряд великосветских авторов: Загоскин, Хмельницкий и в особенности князь Шаховской. Комедии их были в значительной мере проникнуты реалистическими тенденциями. Это сказывалось в верности зарисовываемых ситуаций и в языке. Пробегая, например, ряд стихотворных комедий, мы с ясностью ощущаем, что кристаллический, жизненно-правдивый, сочный, яркий и вполне адекватный своему содержанию и замыслу автора язык грибоедовского «Горе от ума» имел здесь прекрасную подготовку. Но, достигнув живого, разговорного языка, авторы новоклассической комедии однако не умели заметить того, что каждое лицо обладает ему лично свойственной речью. Получалась реальная речь «вообще», вне ее индивидуализации.

Что же касается социальной среды, то комедия относится к ней достаточно свободно, и наряду с дворянским обществом авторы выводят и крестьянство, не лишая его, впрочем, «пейзанского» облика.

Эта же группа дворянских драматургов положила у нас начало тому жанру, который во Франции родился на улицах, площадных-бульварных театрах, — водевилю. Водевиль, собственно, представлял собою легкие, веселые песенные

куплеты острого сатирического содержания; в них городская мелкая буржуазия высмеивала существующие правительственные распорядки, общественные нравы, правящий класс. Они обычно присоединялись к небольшим, таким же легким и веселым комедиям, составляя их концовку. Водевиль как театральный жанр представлял собою одноактную небольшую забавную комедию с куплетами, хотя и связанными с сюжетом комедии, однако сохраняющими свои наследственные черты вставных номеров, подаваемых обычно непосредственно в публику. Эти куплеты и составляли основной привлекательный элемент водевиля.

Возникший русский водевиль (Шаховской, Загоскин, Хмельницкий, Писарев и др.) представлял собою мелкобуржуазный, но захваченный крупным дворянством жанр. Он потерял поэтому свои характерные черты, сохранил черты водевиля лишь формально и завершил развитие светской новоклассической комедии в сторону еще большей легковесности. Как и в других жанрах, здесь переводы и подражания французскому имели громадное распространение. На этой стадии своего развития водевиль стал типичным жанром победно веселящегося, беспечного, легкомысленного дворянства.

Новый классицизм господствовал очень недолго.

Быв последним блеском в последний раз вспыхнувшего дворянского могущества, он отличался большой нетерпимостью по отношению к другим направлениям и жанрам и вел с ними ожесточенную борьбу.

Лидером этой борьбы был Шаховской. Еще Сумароков ввел в русскую театральную практику обыкновение сводить литературные счеты с помощью театра. Через посредство своих комедий воевал он с Тредьяковским и Ломоносовым. Этот прием использовал и Шаховской. В 1805 году он ставит свою пьесу «Новый Стерн» против сентиментализма во главе с Карамзиным; в 1815 году — «Урок кокеткам» или «Липецкие воды» против романтизма во главе с Жуковским и наконец в 1823 году — «Новости на Парнасе или торжество муз» против мелодрамы и водевиля. Шаховской был противником и Озерова, однако тут, очевидно, доминировала личная зависть. В первых двух комедиях, как полагалось в классической комедии, у Шаховского активную роль играют слуги, в уста которых и вложены реплики, критикующие сентиментализм и романтизм. Литературная традиция таким образом приобретает у Шаховского особо острый социальный смысл.

«Мы вздыхаем, плачем, восхищаемся, умиляемся, трогаемся. Ясное солнце согревает наши чувства, ужасный мо-

роз напрягает нашу жизненность, быстрый ручей мелодией своей питает нашу меланхолию, тихое озеро служит зеркалом нашей сентиментальности, наконец вёдро, ветер, дождь, луна, горы, леса, болота, люди, скоты, птицы, мухи, комары...» — иронизирует слуга Ипат над своим барином.

А про поэта Фиалкина, пишущего баллады, горничная Саша говорит:

Это пресладкое творенье,
Чувствительный поэт, и держим мы его
Для сумерек одних,
Чтоб нежным пением под тихий строй гитары
Он наши прелести слезливо воспевал.

Но, столкнувшись с мелодрамой и водевилем, идеолог классицизма уже не прибегает к шутливому высмеиванию. Битву им он дает на могиле Дмитревского. Музы прогоняют с Парнаса мелодраму и водевиль: они недостойны состязаться с музами. И Шаховской очень прозрачно намекает на Хмельницкого и ему подобных, «кои, выдав в свет или на сцену несколько легких приятно-чувствительных произведений, дерзают посягать на соперничество в славе с писателями классическими», перед которыми Шаховской преклонялся в своих историко-театральных статьях, которые «заслужили венок бессмертия гением или трудами».

О водевиле устами Талии он говорит:

Талия свои творенья внесла бессмертья в храм,—
А водевиля скороспелки,
Куплеты, шуточки, безделки
Никак не будут там.

Водевиль, по мнению Шаховского, пробрался на Парнас контрабандой и имел успех только по новизне; Шаховской вывел его на сцену глупым и легкомысленным, с погремушками в руках, всюду припевающим свой излюбленный припев «тра-ла-ла». Авторитет Скриба, на который он опирался, ему не помог, и Меркурий гонит его вместе с мелодрамой со сцены. Но напрасно Шаховской старался: новые жанры успели уже завоевать успех у публики. Не поблагодарил бы его, вероятно, и Дмитревской за оказанную медвежью услугу. Шаховской опоздал: мелодрама и водевиль стояли уже у порога и ждали поднятия занавеса. «Расцвет русской аристократии кончился».

Выше мы уже говорили о том, что все события, начиная с 1801 года, были делом рук дворянской верхушки, дворянство же в массе было к ним глубоко безразлично. То же

наблюдалось и в области театра. Воссоздание классицизма было явлением столичным, петербургским. Пушкин не случайно писал, что русский трагический театр — это одна Семенова, как в области драматургии русский трагический театр представлял один Озеров. Новый классицизм не захватил массу. Да к тому же ликование крупного дворянства было крайне быстротечно. Не простираясь ни вглубь, ни вширь, новый классицизм быстро угас, и в двадцатых годах его дни окончились. Но понятно, восемьдесят лет существования классицизма не могли не отразиться на общем ходе развития русского театра.

Захватив в свои руки столичные театры, дворянство распространяет захватнические тенденции и на провинцию. Это приобретает для них особую остроту благодаря тому, что именно в провинции дворянская прослойка была слаба при значительном численном превосходстве третьего сословия. Буржуазия в провинции играла серьезную роль, и дворянству важно было держать ее в своем идеологическом подчинении. Для этого там была создана благоприятная почва. С одной стороны, в барских усадьбах и особняках функционировал придворный крепостной и любительский театр, а с другой — с момента учреждения наместничеств и губерний представители власти создавали театры как разновидность массовой политико-просветительной работы. До десятых годов XIX столетия это редко выходило за пределы спорадических спектаклей по поводу того или другого замечательного случая. Но с этого времени политика этих театров сильно изменилась. Необходимо принять во внимание экономический фактор: поместья превращались постепенно из вотчин с натуральным хозяйством в предприятия с товарно-денежной системой; поместья превращали те или иные промыслы в производства и даже перестраивались на вольнонаемный труд. Дворянство обуржуазивалось. И мы видим, как помещики перестраивают свои «придворные» крепостные театры в театральные «предприятия», сами становятся антрепренерами городских театров, содержат целые вольнонаемные труппы (Орел, Пенза, Нижний-Новгород и другие города). Мало того, эти театры подчас четко разбираются в социальном составе зрителей. Так, в Пензе в начале столетия работают три крепостных публичных предприятия — каждое на свой зрительский состав. Соответственно варьируется и репертуар. Экономическая зависимость от кассы вынуждает позднее иных из антрепренеров-дворян отказаться от воспитательских задач и ориентироваться на вкус своего заказчика-посетителя. Вместо пьес классических идут мещанские драмы и водевили.

Остается только всюду, и в столицах, и в провинции, в полном пренебрежении, благодаря обскурантской дворянской политике в отношении «народа», так называемый «народный» театр — масляничные и пасхальные балаганные представления. Убеждение в том, что простому человеку образование вредно, что его необходимо держать в темноте, приводит к тому, что в балаганах со времен Пугачева безраздельно господствует итальянская пантомима-арлекинада, строящая свои действия главным образом на знаменитых «превращениях», т. е. представляющая собою фантастическое, увлекательное и в то же время одурманивающее рассудок зрелище.

Декоративное оформление новоклассической трагедии отличалось той же грандиозностью и великолепием, что и старой классической трагедии. Разница была, однако, в художественном направлении: пышное барокко Валериани сменили строгие линии Директории и нового классицизма. В качестве декораторов выступают Гонзаго и Каноппи. К этому времени формулируются требования дворянского вкуса. «Театр должен вмещать в себе торжества самые великолепнейшие»; «Великолепие нужно для зрелища, но чтобы оно служило всегда какому-нибудь разительному положению и колебало бы умы. Должно стараться пленить в одно время глаза, уши, сердце; хотя и будут критиковать, но со слезами на глазах». О декорациях в трагедии мы можем судить по небольшому числу сохранившихся эскизов и по изданию трагедий Озерова, к которым приложены иллюстрации, довольно точно передающие характер спектакля. Великолепие соединялось со строгостью линий архитектурного стиля.

Театральный костюм приблизился к реальному, правдивому, повторяя, впрочем, моду, принятую во Франции.

В какой мере наш театральный костюм был близок к костюму западных театров видно из того, что за границей пользовались нашими эскизами при постановке переводных озеровских трагедий («Димитрий Донской»). При постановках водевилей в особенности сказывались реализм и простота костюма. Об этом ясно говорят изображения Щепкина в водевильных ролях.

Балетные спектакли блистали развитой машинерией, необходимой для осуществления полетов, появления и исчезновения теней.

Что же касается театральных зданий, то в Петербурге функционировало первоначально два театра (оба императорские) — Большой, выстроенный еще в XVII веке, и Малый, прежде частный, некоего Казасси, позднее также

перешедший в дирекцию императорских театров. Шаховской создал еще один театр—«молодежный» в Кушелевском доме (где затем был главный штаб). Наконец существовал театр-цирк, в котором изредка шли и драматические спектакли. Большой театр был театром дворянской публики, и в нем шли опера и балет. Драма нашла себе приют в Малом театре. В кушелевском театре под руководством Шаховского играли небольшие, легкие комедии преимущественно выпускные ученики казенного театрального училища.

В Москве, в связи с наполеоновским приходом и последующим пожаром города театр ютился по разным помещениям. Скитания начались еще раньше, так как в 1805 году сгорел маддоксовский Большой театр. Пришлось перенести спектакли в помещение бывшего манежа Пашкова, на Моховой. На смену ему через два года было выстроено специальное театральное здание у Арбатских ворот. При Наполеоне французские спектакли шли в доме Позднякова, затем, когда сгорел театр на Арбате, под спектакли было оборудовано здание на Знаменке. И только после этого был возобновлен Большой театр. Малый, как известно, был переделан из частного дома в 1824 году.

ГЛАВА XI

РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Политическая реакция Николая I и романтизм. «Официальный» романтизм. Национально-патриотическая драма. Кукольник и Полевой. Переводная мелодрама. Отношение к мелодраме различных общественных групп. В. Каратыгин. Романтизм в опере. Глинка и Полевой. Глинка и сказочный сюжет. Романтизм буржуазных слоев. Мочалов. Развитие провинциального театра. Романтизм отходящего дворянства в балете. Дидло, Тальони. Романтизм бурных страстей в балете как выразитель идеологии буржуазных кругов. Ф. Эльслер. Петипа. Перро.

Романтизм — явление сложное; он содержит в себе ощущение неудовлетворенности жизнью в ее настоящем, на сегодня конкретном, реальном общественном содержании и в связи с этим идеализацию жизни иной. Но в зависимости от того, какой класс пользует его — нисходящий или восходящий, отрицание действительности принимает каждый раз другой характер и иначе идеализируется этот иной мир в силу различной целеустремленности. Иным был романтизм восходящей буржуазии, иным — падающего дворянства. Это последнее не было удовлетворено складывавшейся экономической конъюнктурой, утратой своих позиций и в связи с этим или стремилось уйти от действительности в ирреальные сферы, в мистику (Тик, Новалис, Жуковский), или вспоминало о тех временах, когда феодализм был полон жизни (поэмы и драмы из рыцарских времен, из старого русского быта), или предавалось мировой скорби и разочарованию (Байрон). Буржуазия восставала против феодализма, метала в него громы и молнии, обрушивалась на него с бурей и натиском (Шиллер, Гюго).

Пора систематического разложения феодально-крепостнической России, знаменуемая борьбой дворянства и буржуазии, привела в итоге к небывалому усилению абсолютизма, и Николай I, опираясь на жандармерию, III Отделение, цензуру, на систему театрального управления, заглушил голо-

са в равной мере и падающего дворянства, и наступающей буржуазии. Он не дал развиться русскому романтическому театру ни того, ни другого класса, однако использовав некоторые его элементы, выразительные средства в целях самоутверждения.

Правда, своеобразный любовный романтизм демонстрировался в балете с его полетами, сильфами, тенями и сновидениями, протестующий романтизм давал еще себя знать в Москве, вдали от двора. Но в петербургской драме III Отделение создало свой «официальный» романтизм. Он был двух типов: позитивный, идеализировавший самодержавную Россию в знаменитой уваровской трехчленной формулировке: «православие, самодержавие и народность», и негативный, отвлекавший обывателя от ужасов социально-политической и экономической действительности величественностью и мишурной эстетикой.

Официальный театральный романтизм нашел свое выражение в национальных патриотических драмах и переводных мелодрамах. Он был нужен правящему классу, поскольку посещавшая драму буржуазия, лишь временно, в дни Озерова и Семеновой, оттесненная дворянством, представляла собой внушительную экономическую и социально-политическую силу. Вся внутренняя политика Николая свидетельствует о том, что с буржуазией приходилось считаться. Сохранились сведения о том, что Николай I любил театр. Да он и не мог не любить его, раз он возложил на него такую серьезную миссию, как воспитание подымающегося класса. А с этим приходилось спешить, ибо опасность революции систематически напоминала о себе, начиная с декабристов и кончая петрашевцами.

Чтобы обеспечить идеологическую линию театра, Николай создал сложную систему: «дирекция императорских театров» фактически управляла только административно-хозяйственной частью, вся же репертуарная часть была отдана в руки III Отделения, причем непосредственно ею ведал сам Николай; он же сплошь да рядом распределял роли среди артистов Александринского театра. В целях массового патриотического воспитания чиновничества и буржуазии при Николае была широко развита сеть провинциальных театров, причем цензорские функции относительно их выполняло то же III Отделение. В этих же целях директор московских императорских театров в 1830 году организовал в Нескучном летний общедоступный театр, а в конце 40-х годов бессмысленная итальянская пантомима-арлекинада балаганных театров была заменена военно-героическими патриотическими пантомимами. Театральная

политика этого времени была строго обдумана и опиралась на стройную и гарантийную для правительства систему.

Первый вид романтизма культивировал национально-патриотическую драму. Практика патриотической драмы нам уже была знакома: вспомним пьесы периода войны с Наполеоном. За отсутствием новых пьес временно пользовались старыми. В дальнейшем же Николай предполагал заказывать пьесы «благонамеренным» авторам. Директор театра полагал, что для поощрения авторов необходимо увеличение гонорара. Однако Николай использовал для этого иную меру поощрения — нажим со стороны III Отделения. И нужные пьесы стали появляться. Совершенно правы те историки, которые видят сходство в этих пьесах скорее с «Димитрием Донским» Озерова, чем с романтической драмой.

Два драматурга выдвинулись в это время — это Кукольник[1] и Полевой[2]. Первый из них начал свою деятельность в 1833 году, написав трагедию «Торквато Тассо». Правда, это был очень неудачный опыт построения романтической драмы. Но в 1834 году он пишет, надо думать, не без соответствующего воздействия, драму, заглавие которой заимствует из «Димитрия Донского»: «Рука всевышнего отечество спасла». Ее сюжет переплетается с сюжетом возобновленного незадолго перед тем «Пожарского» — это все та же история спасения Москвы Мининым и Пожарским и избрания на царство Романова. Затем появляется драма «Скопин-Шуйский» (1835). Славу Кукольнику создали именно эти произведения. Однако он продолжал писать, в подражание иностранным авторам, и мелодрамы, чередуя их с драмами патриотическими, как, например, «Князь Холмский», «Иван Рябов», «Денщик» и иронически прозвучавшим «Морским праздником в Севастополе».

Полевой начал драматургическую деятельность уже на закате своих дней. Первоначально он не разделял официальных взглядов на театральную политику того времени и на страницах издаваемого им журнала «Московский телеграф» неоднократно высказывался против правительственных мероприятий (по поводу организации Кокошкиным общедоступного театра в Нескучном), против патриотических драм (по поводу «Руки всевышнего» Кукольника), против мелодрамы (по поводу «Торквато Тассо» Кукольника же). Все это, как известно, навлекло гнев свыше, журнал закрыли, а Полевому было рекомендовано заняться чем следует.

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 186.
[2] Тоже, стр. 196.

Он попробовал было свои силы в романтической драме («Уголино», 1837), а затем написал ряд патриотических драм: «Дедушка русского флота», «Иголкин, купец Новгородский» и др. III Отделение отметило это, отметил и царь. «Вот вы теперь стоите на хорошей дороге: это гораздо лучше, чем попусту либеральничать». И Полевой получил царский перстень в подарок. Так вербовались авторы.

Николай ограждал взятую им линию от критики. Так, например, он приказал, чтобы все журнальные и газетные статьи о театре предварительно просматривались министром двора, помимо обычной цензуры. Ибо критика должна была говорить о пьесах «умеренно и с благонравием», а об игре артистов «с наибольшею сдержанностью в похвалах и порицаниях, памятуя, что артисты состоят на коронной службе и по долгу должны нести ее добросовестно и что лучшею наградою им будет не писание людей пристрастных, а похвалы начальства, которому вверены судьбы их монаршею волею». Доза патриотических чувств была строго рассчитана. И если в нужном ожидаемом моменте почему-либо публика не принимала реплику аплодисментами, требовалось тщательное разъяснение («Память Бородинской битвы», 1839).

Вместе с тем Николай, особенно в связи с революционными вспышками на Западе и в России, боялся на сцене патриотических перегибов и запрещал некоторые пьесы («28 января 1725 года» Кукольника, «Русские в Париже» Скобелева), а также порой исполнение гимна. О том, каким цензурным операциям подвергались переводные мелодрамы, речь будет ниже.

Итак, патриотическая линия репертуара была представлена творчеством Кукольника, Полевого, Скобелева и других. Беря квази-исторические сюжеты, они писали свои пьесы по твердо установленным рецептам, с настолько тождественными целевыми установками, что их драмы были похожи одна на другую. Тождественна была и главная героическая роль.

Стены театра в каждой из них сотрясались подобными репликами:

Огромна Русь от моря и до моря!..
На севере безбрежный океан,
На юге нет конца! Все это Русь!
Я в будущность, как в грамоту, смотрю,
И нет конца великому колену.
О, братия! Смотрите — это он (т. е. Петр I),
Величием безмерным осиянный...

и т. д.

Или:

Да знает ли ваш пресловутый Запад,
Что если Русь восстанет на войну,
То вам почудится седое море,
Что буря гонит на берег противный?
Мы можем затопить, как наводненье,
Мы можем, как пожар, весь Запад сжечь,
У нас есть крест, святейший из крестов,
У нас есть меч, сильнейший из мечей...
и т. д.

Или:

О, с таким царем чего не сделают русские!
В огонь и в воду за него, избранника божия.
Велика судьба твоя, Русь православная!
Столетия процветаешь ты и столетия будут
Греметь русские люди «ура» в честь и славу дома
Романова.

Все эти пьесы неизменно вращались вокруг двух центральных событий исторического прошлого, это были: так называемое смутное время и царствование Петра I. (Современники любили отождествлять Николая с Петром.) Это в какой-то мере подчеркивало добровольность и всенародность избрания на царство Романовых, непосредственно откликалось на польские события 1831 года и наконец напоминало о той роли, которую в деле спасения России и избрания на царство Романовых играла буржуазия.

Однако стоит сравнить ряд пьес на эту тему — «Пожарского» Крюковского, «Смерть Ляпунова» Гедеонова, с одной стороны, «Рука всевышнего отечество спасла», «Скопин Шуйский» Кукольника — с другой, чтобы понять, что идеологи дворянства по сравнению с идеологами буржуазии по-разному трактовали один и тот же сюжет. Дворянская линия подчеркивала необходимость для купечества помощи дворянству в государственных делах при условии сохранения за этим последним командных положений. Буржуазная линия поворачивала вопрос в пользу буржуазии. Пьесы усиленно подчеркивали эту линию. Это особенно относится к пьесам Полевого: «Иголкин, купец Новгородский», «Русский человек добро помнит» и т. д. Дворянская патриотическая пропаганда этих лет имела четкий классовый характер и в борьбе между буржуазией и дворянством стремилась разъяснить буржуазному зрителю, на-

полнявшему театры, историческую роль его класса, то место, которое ему принадлежит; что же касается буржуазии, то свое классовое самосознание она воспитывала в безусловном союзе с самодержавием. Ей это было необходимо на данном этапе ее развития.

И, несмотря на всю бдительность цензуры, современная критика, особенно ярко устами Белинского и самого Полевого (до того, когда он стал писать драмы), возмущалась этой патриотической стряпней. Про одну из драм Белинский писал: «О риторика, о набор слов, взятых и сведенных наудачу из словаря! О драма, в которой все говорят, говорят много и длинно, водяно, сентиментально, растянуто, вяло — и никто ничего не делает! О драма, в которой нет ни характеров, ни действия, ни народности, ни правдоподобия, в которой бездна скуки, скуки, скуки». У других читаем: «Русские руки! русское сердце! не белы те снеги! русские бабы! русский штык! русский моряк! русский флаг! русское ура! Урра! Уррра!» И сам Полевой писал о таких драмах: «Видим беготню лиц, сражения, слышим разговоры, пальбу, крик и шум, но жизни нет, и ничего не клеится тут одно к другому». Полевой даже пародировал подобные драмы: «Ванька-взорви-голова или Чортов пасынок».

«Сидит атаман, пригорюнился, опустил свои руки белые, во слезах его очи ясные»...

Мы заварим ли
Пива крепкого;
Мы затрем его
Головой своей;
Мы сварим его
Молодечеством
и т. д.

Вторая линия «официального» романтизма николаевской эпохи была представлена переводной французской мелодрамой. Сюда же относятся доморощенные мелодраматические произведения русских авторов. Выражая миросозерцание «мелкого, деклассированного революцией, прошедшего через революционные кризисы и проходившего мимо гильотины французского дворянства» на стыке с «оттесненной от кормила революционной власти мелкой буржуазией», мелодрама была жанром беспокойным, опасным для самодержавно благонамеренных установок николаевских дней. Она была способна смешать все карты, сбить окончательно с толку, привести к аморальным выводам. Ее боялись на родине. Ее боялись и у нас. Орган III Отделения писал: «Самая омер-

зительная часть человечества, разбойники и злодеи, сделались героями мелодрам и завязку пьес основали на пороке. Яд, ножи, кинжалы, убийство, разврат, измены, вероломство явились на сцене в разных видах пугать зрителей и извлекать слёзы зрелищем страдания и угнетения невинности. Люди стали сбегаться в театр как на лобное место, смотреть наказание порока, налюбовавшись прежде несколькими злодеяниями, совершонными на сцене. Общий вкус увлек многих писателей, и театральные репертуары наполнились ужасными произведениями, почерпнутыми из архивов уголовных судилищ». Ее ненавидели классики. У Шаховского в прологе «Новости на Парнасе» появлялась «тяжеловесная», «бесстрашная», но всех устрашающая мелодрама и, опираясь на авторитет создателя этого жанра Пиксерекура, хотела представлять «бедствия невинных чувств, оставленных безвестными родителями еще в колыбели — в этом челноке несчастия на бурном море бедствий... Ужасное состояние трех скитающихся сирот»... «Ах, сироты по моей части, — говорила она, — я ими уже не один раз смягчала и умиляла, приводила в трепет и слёзы самых неистовых тиранов и убийц»; и устами Шаховского она хвасталась следующим: «Я не вдаюсь в стихотворство и доказываю силу мою не словами, а делом, не гоняюсь за стопами и рифмами, а представляю все неистовства в лицах. Там жертвы любви умирают от страха и яда, здесь жертвы ненависти плавают в крови, тут жертвы ревности колются кинжалами, направо жертвы тиранства издыхают под секирой, назади жертвы корыстолюбия тонут в волнах, вверху жертвы чародейства уносятся духами. Все эти невинные жертвы производят ужасные эффекты под стуком сражения, под ударами грома, при блеске молнии, при появлении теней и привидений и при реве бурной музыки, которой гул, как громовое эхо пустынных гор, отдается в сердцах зрителей, слёзы, как Ангарский водопад, льются из лож, платки, как флаги и паруса Барберугова флота, развеваются в партере...» «И кто до меня, — восклицает мелодрама, — умел соединить в одном и том же действии плач и хохот тиранов и дурачков, колдовство и философию, убийство и пляски, прозу и музыку?» Так зло и в то же время правдиво пародировал мелодраму Шаховской. Ее осуждал и современник мелодрамы — дворянский реализм устами Гоголя: «Главное в мелодрамах — глушить вдруг чем-нибудь зрителей, хотя на одно мгновение, — что сильнее бросается в глаза: каторга, убийство. Ими можно испугать и произвести судороги. Вся мелодрама состоит из убийств и преступлений, и между тем ни одно место не возбуждает участия.

Никогда еще не выходил зритель растроганный, в слезах, но в каком-то растревоженном состоянии и садился в карету, долго не могущий собрать своих мыслей и сообразить». Осудил ее и буржуазный реализм 60-х годов (Баженов по поводу постановки мелодрамы «Извозчик»). «Об эффектах нечего и говорить: тут нашли себе широкое место все атрибуты мелодрамы — пистолеты, выстрелы, плащи, кареты, лошади, фонари, дождь, гром, молния, музыка. Музыка преследует действующих лиц на каждом шагу, без нее они не могут ни войти, ни выйти, ни кашлянуть, ни плюнуть. Жан-извозчик геройствует, добродетельничает, спасает погибающих, делает сцены и грубит князю; князь с Морелем злодействуют; Флери письмом Наполеона обезоруживает злого вотчима; Жанна кидается в реку и на воде не тонет... А музыка все играет. А публика все хлопает. Страшное зрелище представляет публика в то время, когда ее угощают подобными арабскими сказками. Она делается похожей на ребенка, которому выжившая из ума нянька рассказывает небылицы и страсти. Дрожит испуганный малютка, хлопает ручонками и боязливо жмется к старой рассказчице, а та, одобряемая таким вниманием, забалтывается еще более, в конец расстраивает воображение впечатлительного слушателя...— явления, подобные «Извозчику», положительно вредны искусству, растлевают вкус публики и оскорбляют драматургическую литературу и искусство...»

Так расценивали мелодраму современники и с точки зрения ее эстетических ценностей, и с точки зрения ее морального воздействия.

Но так как она при всех указанных «морально-оппозиционных (для III Отделения) предпосылках» и нелепостях (для наиболее зрелых современников) была «своего рода эмоциональным громоотводом, через который заземлялась энергия» социального протеста и притуплялось буржуазное самосознание, то правительство Николая решило допустить ее в самых широких дозах на русскую сцену. Надо было только обезвредить ее, придать ей морально-благонадежный смысл, сделать акцент на наказании пороков и возвеличении добродетели. Впрочем, орган III Отделения («Северная пчела», редактируемая Булгариным) был придирчив и не пропускал случая, чтобы не отметить аморальное воздействие пропущенных пьес («Кин», «Луиза Линьероль» и др.).

В какой мере «облагонадеживали» мелодрамы, видно, например, из того, как переделали «Собор Парижской богоматери» Гюго. «Вместо собора Парижской богоматери декорация должна была представлять Антверпенский магистрат... Духовное лицо было превращено в светское... Разврат-

ный по роману молодой человек был превращен в нравственного и платонически влюбленного». «Возмущений на сцене никаких не представляется»,— докладывал императору министр двора Волконский. В четвертом действии говорят о намерении цыган освободить Эсмеральду из магистрата, в котором она находится не по распоряжению правительства, но вследствие похищения ее Квазимодо. Окончание пьесы благополучное. Эсмеральда прощена, а порок в лице синдика Клода Флора наказан. Вообще в пьесе и в разговорах действующих лиц соблюдено должное приличие, сообразное с духом русского народа». На докладе Николай написал: «Ежели так, то препятствий нет».

В таком обезвреженном виде мелодрама подавалась посетителям. И она имела громадный успех у буржуазного зрителя. Это объясняется, конечно, не только ее исключительной «театральностью» и эмоциональной насыщенностью. В условиях николаевского режима мелодрама действительно будила и по-своему организовывала романтические чувства своего посетителя. Зрителю казалось вероятным то торжество правды и добродетели, непрестанное попрание которых он видел в реальном быту. В его представлении конкретизировался «герой», место которого в быту занимал взяточник квартальный или чиновник. Он видел хотя бы в театре удаль, храбрость, бесстрашие.

«Официальный» романтизм николаевского репертуара нашел в кругу современных актеров блестящее истолкование. К его услугам оказалась целая плеяда актеров во главе с Василием Андреевичем Каратыгиным[1]. Если в Екатерине Семеновой Пушкин видел выражение всего трагического театра, то в лице Каратыгина мы находим то же для русского «официального» романтизма. Каратыгин обладал исключительными внешними данными: прекрасным ростом и сложением, красивым, звучным низким голосом, выразительным лицом и хорошей пластикой; однако это все были личные качества, лишь подкреплявшие, но не составлявшие сущности его «школы». Совершенно не случайно современники называют его, как и Мочалова, «трагиком». Действительно, Каратыгин по существу был актером трагической школы. Свои ученические роли он разработал с Шаховским и на школьной сцене играл отрывки из «Эдипа»; это роднит его с молодой Семеновой. В 1818 году он перешел к Катенину, который хотя и слыл за романтика, но по существу принадлежал к ярким последователям французского классицизма. Под его руководством Каратыгина

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 183.

гин продолжал работать над трагедиями: «Фингалом», «Царем Эдипом», «Танкредом» Вольтера и «Пожарским» Крюковского. В этих пьесах он и дебютировал в 1820 году. Когда же Катенин вынужден был отойти от театра, Каратыгин стал работать под руководством Семеновой, которая не замедлила к опрощенной классической школе предшествовавших руководителей прибавить своей «жоржевской» манеры, что вызвало возмущение Катенина. В итоге Каратыгин, по имеющимся о нем сведениям, ни разу даже и не пытался изменить приемы игры; наоборот, он всячески их развивал и углублял за счет реалистических тенденций, которые сводились в его трактовке к тщательной проработке внешнего рисунка роли, с точки зрения соответствия историческим данным и портретного сходства. И в то же время мелодраматическая мишура и патриотизм облекались Каратыгиным в блестящую форму. Как подлинный трагик своего времени Каратыгин был глубоко рационалистичен; его упрекали в недостатке подлинного вдохновения, темперамента, теплоты. С продуманной, проработанной ролью до мельчайших деталей, умный и доказательный в своем исполнении, он не «трогал», а «восхищал» и «изумлял» зрителя. Его грим, костюмы, движения были строго рассчитаны. Второе, что роднит его с классиками (вспомним Дмитревского), — это пользование сценическими «эффектами». Каратыгин был не просто эффектен на сцене; он знал цену сценическому эффекту, трюку. Так, например, он прекрасно играл на контрастах: в роли Людовика в сцене с Маргилем и затем с Мартой он поразительно «эффектно», как писала критика, сперва демонстрировал угасающую жизнь, а затем, под влиянием слов жены, постепенно весь как-то разгибался, глаза начинали сверкать, потухший голос крепчал, выражение страха сменялось светлой улыбкой. Что же касается «трюков», то известен, например, следующий. В «Велизарии» в минуту предательства жены он закидывал на свою поникшую голову плащ и стоял несколько минут в такой позе. В том же Людовике он, пробуждаясь от летаргии, срывал венец с головы молящегося у его гроба дофина, в «Уголино» он мастерски, эффектно играл сцену с пастухами у хижины, а фраза его «видал ли ты мертвых» надолго врезывалась в память. Белинский говорит: «Когда я увидел Каратыгина — Велизария, в триумфе везомого по сцене народом в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя, с его седою бородою, в царственно скромном величии, священный восторг мощно охватил все существо мое и потряс его». Современники подтверждают, однако, что Каратыгин сплошь да рядом, уступая требованиям своего

зрителя, вульгаризировал приемы игры. Повидимому, дело здесь не в его желании угодить верхам, а в общем снижении, в общей вульгаризации трагико-классической игры с переходом от классической трагедии к топорной патриотической драме и внешне трескучей мелодраме, ибо и сама-то мелодрама представляла собою не что иное, как вульгаризацию романтической драмы. Каратыгинская школа—это школа виртуозно разработанной рационалистической, но притом чисто внешней трагической классической игры эпохи ее эпигонства, эпохи ее переключения на романтический материал. Щепкин[1], основоположник и представитель русского реализма, говорит про Каратыгина, что это «мундирный С.-Петербург, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад». Особенно это бросалось в глаза, когда он играл такие роли, как, например, Гамлет. Он изображал его тем «бравым молодцом», о котором Офелия пела по тексту того времени:

Он был бравый молодец,
В белых перьях статный воин,
Первый Дании боец.

Такое же впечатление он производил и в Чацком. Каратыгин одними и теми же приемами играл Шекспира и Грибоедова. Исключительно правильно характеризует Каратыгина Панаев. «Каратыгин был замечательный талант, но он явился в неблагоприятное время для своего развития — в переходное время от старой классической трагедии к новейшей драме. Воспитанный в старых сценических преданиях, он перенес в новейшую драму, с которой ему надобно было примириться, всю напыщенность и рутину старой трагедии. Являясь даже во фраке, в ролях Чацкого и Онегина, он не мог освободиться от своего героического величия: ходил в сапогах, как на котурнах, размахивал руками в Онегине, как Дмитрий Донской, и декламировал в Чацком, как Фингал. В шекспировском Гамлете он походил более на расиновского Ипполита, в котором некогда рукоплескали ему наравне с Семеновой. Отличный (по прежним понятиям) декламатор и превосходный пластик, он был на нашей сцене последним и талантливым представителем отжившего искусства. Постоянно герой, он почти никогда на сцене не был просто человеком, и из груди его редко вырывались звуки истинной страсти, те ласкающие или потрясающие звуки, проникавшие до глубины сердца, которые нам уда-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 209.

валось слышать из уст талантливого дикаря — Мочалова, беспутно промотавшего свой талант».

По этой же линии развивалась и русская опера того времени. В основу либреттистом клался какой-либо национальный сюжет, заимствуемый у того или иного поэта или драматурга, и композитором — русская национальная песня. Но итальянская манера искажала их до неузнаваемости. Поэтому стилизованными выходят в свет русские оперы: «Князь невидимка» (1805), «Илья богатырь» (1806), «Жар-птица» (1822) и др. Идею русской оперы, построенной на национальных напевах, защищает Гоголь (1835): «Покажите мне народ, у которого больше было бы песен. Малороссия кипит песнями. По всей Волге влекутся, звенят бурлацкие песни. Под песни рубятся из бревен избы по всей Руси, летают из рук в руки кирпичи и подымаются дома. Под песни работает вся Русь... У нас ли не из чего составить своей оперы?»

Первым русским композитором-романтиком является Михаил Иванович Глинка[1]. Свои оперы он строит на сказочном либо на национальном историческом сюжете («Руслан и Людмила», «Жизнь за царя»). Для романтической оперы характерна мелодическая музыка, выполняющая впервые в русской оперной практике весь спектакль, а не часть, как было в XVIII и в начале XIX вв.

Но николаевская Россия знала и иную романтику. Она создавалась в тех тайных обществах, которые привели к декабрьским событиям. Она жила, она тлела под слоем полицейской реакции, она вырывалась в словах таких людей, как Герцен, она создавала дело петрашевцев.

Увлечение театром, овладевшее тогдашним буржуазным и среднедворянским обществом, так ярко выраженное восторженными словами Белинского, представляло собою не что иное, как протест против реакционной действительности. В театре «дух движется, растет и мужает, фантазия опережает действительность... в душе возникают неясные идеалы, а духи лучшего мира незримо, но слышимо летают вокруг вас и манят с собою в лучшую сторону, «лучший мир». Так характеризовал Белинский воздействие театра на посетителя. И если распропагандированная III Отделением и дворянскими верхами дворянско-буржуазная публика придиралась к малейшему случаю в театре, чтобы организовать патриотическую манифестацию, то еще более скрупулезно искала малейшего предлога к выходу на свет задавленная воля к протесту в либеральных и демократических слоях.

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 178.

К числу таких предлогов относились тогда, например, лекции проф. Грановского или же самобытный, стихийный темперамент московского «трагика» Павла Степановича Мочалова.

О Мочалове[1] необходимо говорить как о типе русского актера, как об особой «школе». Если рационалистического, расчетливого Каратыгина мы ставили рядом с Дмитревским, то Мочалова необходимо поставить в ряду Федора Волкова и Яковлева. Но если стихийный темперамент Яковлева развивался от слезной драмы к новоклассической трагедии с ее дворянскими тенденциями, то темперамент Мочалова, получивший боевое крещение в том же буржуазном театре, способствовал объединению всех оппозиционных, либеральных, романтических настроений современности, особенно разночинной студенческой молодежи.

Сын крепостного актера, человек малокультурный, Мочалов начал свою сценическую деятельность с сентименталистической драмы. Одной из лучших его ранних ролей была роль Мейнау в пьесе Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», а позднее роль Альфреда в мелодраме «Тридцать лет, или жизнь игрока». Правда, он дебютировал (1817) также в роли Полиника из «Эдип в Афинах» и назывался современниками трагическим актером, но в ином смысле, чем Каратыгин. Мочалов, играя любую роль в любой пошлой мелодраме или мещанской драме, поднимал ее до уровня трагедии силой своего подлинного пафоса, всем качеством эмоционального насыщения и озарения. Особо яркого выражения игра Мочалова достигала в Гамлете. По отзывам Белинского и других современников, он давал образу датского принца гораздо меньше меланхолии и грусти и взамен этого гораздо более силы и энергии. Так, например, «он не выходил медленным шагом, погруженный в глубокую задумчивость, а почти что выбегал в состоянии крайне нервного раздражения, затем, остановившись, вскрикивал: «Быть или не быть...» и всю последующую часть монолога вел, то вскакивая с кресла, то снова бросаясь в него. В третьем акте, убедившись в том, кто виновник смерти его отца, он, как лев, вскакивал на подмостки, разражался адским хохотом. Основной линией Мочалова в Гамлете была жажда отомстить за смерть отца. Проглядывая отзывы о его игре в других ролях, мы каждый раз видим, что он в особенности ярко играл сцены отчаяния и протеста. Но современные условия не давали возможности выкристаллизоваться и этому протесту, и мочаловскому мастерству. Отсюда эмоционально насыщенная, но иногда бесформенная,

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 188.

сегодня гениальная, но завтра во многом оскорбительно пустая его игра. Помимо этого, яркой особенностью Мочалова была исключительная простота исполнения. Она выделялась наряду с напыщенным тоном его современников. Эта простота вытекала из отсутствия какой бы то ни было школы, это была простота самой натуры. Мочалов на материале романтической драмы был представителем той же «натуральной школы», что Садовский и Васильев на материале бытовой комедии. Многие, не понимая того, что это было проявлением вновь складывающегося художественного стиля, видели в этом вульгаризацию и дискредитацию сценических законов, отсутствие дарования.

Долгое время, имея в виду Каратыгина и Мочалова, молва противопоставляла Петербург Москве. Дело, конечно, было не в территориальном признаке, а в сравнительной демократичности Москвы. Каратыгин и Мочалов — представители двух различных классов, двух различных идеологических линий в русском театральном романтизме. Каратыгин выражал «официальный» романтизм придворных бюрократических сфер, Мочалов — деформируемый реакцией бунтарский романтизм буржуазных слоев. Каратыгин и Мочалов — два ярких выразителя двух различных идеологий, двух классовых групп, двух различных романтических стилей.

Политическая роль, которую должен был играть театр при Николае, требовала и достаточно пригодного к тому помещения. Прежний Малый Петербургский театр не вмещал всего зрителя; нужен был еще один большой театр, к тому же импозантный. В результате в Петербурге появляется Александринский театр (1832). В нем закрепляется драма, — жанр, рассчитанный на буржуазию. И, действительно, зрителем этого театра становится «бородка». Со сцены именно этого театра звучит зычный голос Василия Каратыгина в трескучих патриотических монологах пьес Кукольника и Полевого. Большой же театр попрежнему принимает у себя публику преимущественно дворянскую.

Что же касается Москвы, то Малый театр сразу становится местом драматических спектаклей. В нем и раздаются эмоционально насыщенные тирады Мочалова.

Описанными выше театрами двух столиц далеко не ограничивалась театральная жизнь той эпохи. Николаевская эпоха характерна широким распространением драматического театра по провинциям. В экономическом отношении это были театры или крепостные, помещичьи, превратившиеся из театров дворянских-придворных в предпринимательские, или театры дворянские-предпринимательские. К середине

XIX столетия развиваются и численно растут театры, содержимые купечеством. В целом, провинциальные театры не имели своего художественного лица. Репертуар их строго нормировался III Отделением, которое, разрешая ту или иную пьесу для одного города, запрещало ее для другого. Это, несомненно, вносило некоторое разнообразие в творческое лицо отдельных театров. Разнообразил его и социальный состав жителей и театральных посетителей данного города. И при всем том патриотическая драма, мелодрама и водевиль составляли основу репертуара провинциального театра. Этого, впрочем, и следовало ожидать от организации, являвшейся в данных условиях проводником правительственных идей. В художественном отношении провинциальные театры шли тем же путем, что и столичные. Они представляли собою в каждом отдельном случае более или менее удачную копию с оригинала. Образцами игры служили хорошо известные провинции благодаря систематическим выездам на гастроли Каратыгин и Мочалов. При этом Мочалов провинции был более сродни. Для русского драматического необразованного, даже полуграмотного актера того времени система игры, построенная на «нутре», на одном вдохновении, без применения усидчивого труда, без выработки четких приемов, была, естественно, более по душе. Узаконивала ее и узость театрального рынка, а отсюда необходимость каждый спектакль играть новую пьесу. Репертуар был мало разнообразен, и с течением времени актер вырабатывал себе штампованные приемы. Тяжело было в особенности молодежи. Не легко было и суфлеру, который в этих условиях производства должен был на себе вывозить каждый спектакль.

Художественный удельный вес провинциального театра этих дней был низкий. Всякий, кто мало-мальски выделялся из окружающей актерской среды, тянулся в столицы, в Малый московский или Александринский петербургский театры и здесь соглашался работать на более скромном жалованьи и на более скромных ролях. В бытовом отношении жизнь провинциального актера была полна самых невероятных ужасов и унижений. Не меньше их было и в последующую четверть столетия.

Существовала и третья линия развития русского театрального романтизма. Русскую драму и русскую оперу посещали в эту пору почти исключительно представители торговой буржуазии; к ним примыкало мелкое чиновничество. Дворянство же, в особенности высшее, аристократия, ходило слушать исключительно итальянцев и французов, а из русских жанров признавало только балет. Русский балет и

явился сферой развития русского дворянского романтизма. Он имеет две стадии. Первая включает начальные годы XIX столетия, вторая — 30-е—40-е годы. Первая вызвана, надо думать, суровостью по отношению к дворянству павловского царствования; вторая — усилением разложения феодально-помещичьей России. Но обе стадии смыкаются и говорят очень близким языком. Именно здесь, в балете, отразились устремления дворянства уйти от суровой действительности в область фантастики и мистицизма.

Балетмейстером, положившим начало русскому романтическому балету, был Д и д л о[1]. Будучи учеником и последователем Новерра, он принес в Россию балетный спектакль как драматическое действие с развитым сюжетом и развитой пантомимической игрой. Но этого мало. Он «ввел в балеты так называемые полеты, т. е. воздушные сцены», он «вознес свои живые цветы на небеса и стал помещать группы в воздухе». Пушкин говорил о нем: «Когда смотришь балеты Дидло, кажется, будто читаешь поэму! Один из наших романтических писателей находил в них гораздо больше поэзии, нежели во всей французской литературе». Полеты были впервые применены Дидло в 1808 году (балет «Зефир и Флора»). Увидев его, Державин сказал: «Самое пламенное воображение поэта никогда не может породить подобного» и написал ему дифирамб, в котором, называя его Сведенборгом, так характеризовал его творчество:

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа?
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества...
Слышу дышит, повсеместно,
Порхает вкруг роз Зефир...
Духи вверх и вниз шурмуют,
Хороводы вьются вкруг.

и т. д.

Танцовщицей, повидимому, наиболее отвечавшей этому стилю, была Д а н и л о в а, безвременно, из-за несовершенства летательной аппаратуры, погибшая в 1810 году на семнадцатом году своей жизни. Вереница стихов ознаменовала ее смерть. Гнедич называл ее «царицей амуров, зефиров и легконогих нимф...»

Романтический балет получил особое развитие в конце 30-х годов с появлением балетмейстеров Т а л ь о н и (отца) и позже П е р р о, танцовщиц М а р и и Т а л ь о н и и Г р и-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 182.

зи. Их танцовальная система, костюм: тюники, туфли и крылышки за спиной, образы, в которых они появились, самые наименования балетов («Сильфида», «Тень», затем «Жизель») — все это, дополняя одно другое, и создавало романтический стиль. Тальони пользовалась мягким, эластичным туфлем, легко позволявшим вести танец на полупальцах — на цыпочках, тюник делался из воздушной материи — тарлатан, газ,— ниспадавшей ниже икр; он придавал легкость, бестелесность носящей его танцовщице; крылышки за спиной усиливали иллюзию. Современники писали: «Тальони не прыгает, она поднимается над землею, она восходит, восходит... и затем она так хрупка, так легка; опускаясь после прыжка, она не падает, она нисходит, она опускается на землю, как снежинка. Видите ее, всю воздушную — она бежит, и ничто ее не держит, она летит между цветов... Видите, как, полная радости, она покрывает цветами траву, которая едва мнется под ее легкой стопой...» «Тальони танцует, как соловей поет, как бабочка летает...» «Тальони — живое воплощение идеала пластической красоты (надо заметить притом, что она была скверно сложена и некрасива) и высшего проявления стройности и легкости; она своей волшебной силой воскресила и возобновила балет...» «Выходя из театра, ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту, которая будет преследовать тебя долго, будет тесниться в душе твоей... Тебе так хорошо, так легко в эти блаженные минуты, что ты не захочешь ничего лучшего до тех пор, пока эта жизнь души не будет заглушена заботами житейскими и шумная жалкая существенность не пробудит тебя от этого тихого, роскошного упоения».

Можно ли ярче выразить идею романтического балета и романтического танца?!

Наконец, наряду с мистическим романтизмом Тальони, в России нашел себе место и романтизм, выражавший вкусы буржуазии — романтизм сильных страстей. Первой выразительницей такого романтизма в России была танцовщица Ф а н н и Э л ь с л е р, приехавшая в Россию в 1848 году. Она дебютировала у нас в типичнейшем мистическом романтическом балете — «Жизели». Будучи танцовщицей «земной», страстной, не имея данных для воплощения «воздушных» образов, отвлеченных и фантастических, она было не понравилась публике. Но богатство ее мимической игры увлекало зрителей в сцене смерти. Так же увлекательно было исполнение ею испанского танца качучи. «Когда Фанни плясала качучу, рукоплескания не умолкали. Из этой пляски она создала целую поэму: то она молит о вза-

имности преданным взором, то возбуждает сладкую негу телодвижением, только ей одной свойственным, то горит и трепещет, как разъяренная тигрица. И эти переходы выражены так живо, сильно и резко, что сам зритель проходит все степени ощущений». Если можно говорить об эпохе Тальони, то с не меньшим успехом можно говорить об эпохе Эльслер в русском балете.

Линия, начатая Эльслер, затем находила не менее достойных продолжателей. Так, в середине 80-х годов в Петербурге на сцене летнего увеселительного театра «Кинь грусть», где также давались балеты, появилась талантливейшая танцовщица Виржиния Цукки. В драматических сценах она играла так, что «мороз пробегал по коже». «Зала буквально плакала, когда Падмана (роль Цукки в балете Брама), отстраняя убийц, бросается с ласками к возлюбленному. Цукки как-то затрепетала всем телом от восторга, радости и счастья». Ее танец был полон мощи, огня и страсти. Особенно ярко передавала она любовные сцены. «Когда вальсирует Цукки, вальсирует страсть, — писали современники, — кажется, будто музыка отравила своим сладким ядом эту черноволосую итальянку, и она вся дрожит под мельчайшие темпы оркестра: глаза бегают в такт, губы улыбаются, в такт сотрясаются космы волос, сбегающих на лоб, а уж ноги, руки, плечи, шея — об них и говорить нечего — все это музицирует; и вдруг затем широкий полет, широкие прыжки, вихрь, и опьяненная дева повисает на руках своего кавалера в виде все еще летящего вакхического призрака». В последнем замечании уже чувствуется расхождение критика с приемами творчества Цукки. Когда она допускала еще больше реализма (растрепанные волосы в «Дочери фараона»), критика просто возражала против нарушения правил эстетики и приличия.

В противоположность бестелесной мистической Тальони, Фанни Эльслер и позднее Цукки были своеобразными выразительницами бурных страстей наступательного романтизма «бури и натиска». Пользование реалистическими приемами выразительности сближало их страстный романтизм с реализмом.

С романтического балета начал свою деятельность и известный балетмейстер Мариус Петипа[1]. Блестящий отзыв о нем как о романтическом актере относится к балету на байроновский сюжет «Корсар». Его современница говорит о нем: «Его игра была так обдуманна, так тонка, так согласовалась с духом Байрона, что на сцене не было

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 192.

М. П., а был благородный, страстный, порывистый, ни пред чем не останавливающийся корсар, воля которого парализовала и подчиняла все окружающее: одного взгляда его достаточно, чтобы прекратить вспышку бунта и разъяренных людей заставить склонить покорно свои горячие головы; но прошли минуты напряженной, решительной борьбы, и эти глаза уже не мечут всеразрушающих молний, а только полны бесконечной ласки, неги и той палящей страсти, от которой кружится голова, от которой перестаешь владеть собой». И в качестве балетмейстера в это время Петипа находился под непосредственным влиянием блестящего представителя романтического балета — балетмейстера Перро. Таким образом в балете следует различать два романтических стиля: один — дворянский, упадочный и другой — буржуазный, наступательный.

Декоративное оформление романтического спектакля находилось в прямом соответствии со стилем игры актеров и стилем репертуара. На сцене были дворцы, выстроенные с подземными склепами, темницы, куда не проникает дневной свет, своды, аркады, потайные двери, решетчатые окна, тайники, скрытые то за драпировками, то за портретом, коридоры, стены, созданные для измены, в которых слышен шум шагов... Затем плащи кирпичного цвета, маски, повязки и т. п. Именно на этой стадии развития нашего театра мы наблюдаем объединение всех выразительных средств для достижения необходимого эффекта.

Давал себя знать и развивающийся параллельно с романтизмом реализм. Мы видим в декорациях и костюмах стремление точно воспроизвести пейзаж, архитектурный стиль выводимой эпохи, портретное сходство с выводимым на сцену историческим лицом и т. д. Все это, впрочем, разбивалось о недостаточное знание истории, археологии и этнографии. Грешили, в особенности, иностранцы-декораторы, как например, Роллер, который в опере «Руслан и Людмила», при изображении древнерусских княжеских хором и Киева, дал готику и киевские церкви построил наподобие лютеранских кирх.

Как и раньше, заботливо монтировался только оперно-балетный спектакль. Что же касается драмы, то здесь было много скуднее: «бородки» переварят и второй сорт. Для суждения об оформлении романтического спектакля у нас имеется большое число гравюр, изображающих актеров в костюмах. Это особенно касается семьи Каратыгиных. Сохранились и роллеровские полотна в эскизах. Романтический театр попрежнему пользовал подвесные декорации; т. н. павильон был введен театром реалистическим.

ГЛАВА XII

РЕАЛИЗМ В ТЕАТРЕ

Реализм и дворянство. Грибоедов. Гоголь — драматург, актер и режиссер. Специфика гоголевского реализма. Формирование реализма в актерском мастерстве. Щепкин. Специфика реализма Щепкина и его развитие. Сосницкий. Последние дворянские драматурги. Сухово-Кобылин. Тургенев. В. Самойлов. Дворянский реализм в опере. Даргомыжский.

Одновременно и параллельно с романтизмом развивалось другое художественное направление — реализм.

Реализм в основном был выразителем идеологии вновь поднимающегося класса — буржуазии, и формировался постепенно. Переход к законченному и притом господствующему направлению совершается только с того момента, когда феодально-крепостническая Россия обнаруживает окончательное разложение, когда капитализм входит в свои права и буржуазия появляется на общественной арене в качестве полноправного члена. Однако на первых порах буржуазия еще недостаточна сильна, чтобы использовать новое направление в своих интересах, и им овладевает дворянство, пытающееся спасти свое пошатнувшееся положение.

Реализм на этом этапе отличается переходом от легкой, безобидной шутки к социально заостренному сюжету. Поводом к этому послужили события, интенсивно развивавшиеся в недрах самого дворянства. Расцвет русской аристократии кончился, и на смену ей вышло среднепоместное и мелкопоместное дворянство. Бурное выступление его относится к 1825 году. К этому времени относится и появление замечательного произведения русской драматургии «Горе от ума» А. С. Грибоедова[1]. Комедия эта отражала внутриклассовую борьбу дворянства. Она бросала вызов нового дворянского поколения с его вольнодумством старому вельможному дворянству со всей его косностью, невежест-

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 180.

вом, реакционностью. И не случайно это дворянство и поддерживающие его власти всполошились, обвинили комедию в том, что она «колеблет основы», и добились ее запрещения к представлению (открыто увидела свет только в 1831 году). Грибоедов, принадлежа к родовитому дворянству, прекрасно знал все язвы своего круга и сигнализировал поход против них. Вместе с тем как литературное произведение «Горе от ума» бросало вызов старой комедии: перед читателем были уже не традиционные литературные образы, а живые, реальные типы современного автору дворянства. Комедия остра, зла. Хотя автор, находясь под влиянием дворянских комедийных традиций, и не теряет легкого, светского тона изложения, местами граничащего с водевилем, но вся элегантность комедии — это только позолота, обволакивающая пилюлю правдивого бытописания, острой сатиры. В истории русской комедии и грибоедовского творчества «Горе от ума» выросло во весь свой гигантский рост. Сохраняя условность театрального комического жанра, оно зазвучало для своего времени поразительно реалистично: жизненно правдивы были его образы, его язык, невзирая на стихотворную речь,— четкий, ясный, близкий по своей простоте к разговорной речи.

Появление этой комедии застало русское актерство врасплох: в его среде не оказалось достойных ее исполнителей. Роль Чацкого стали давать актерам, игравшим романтический героический репертуар (Каратыгину, Мочалову). Лишь позднее появился достойный исполнитель этой роли в лице Самарина. Остальные роли играли водевильные и комедийные актеры, и получалась полная сценическая какофония. Не на высоте оказался на первое время и выросший на водевилях Щепкин в роли Фамусова. Следует признать, что, не встретив должной оценки среди современных актеров, «Горе от ума», по существу, и не создало новой актерской школы. Для этого понадобилось более радикальное средство, и его принес Гоголь.

Позднейшая литература признавала, что она ведет свое начало от Гоголя. «Гоголь важен не только как гениальный писатель, но вместе с тем и как глава школы — единственной школы, которою может гордиться русская литература... Вся наша литература примыкает к Гоголю», говорит Чернышевский. «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя», добавляет Достоевский.

Итак, Гоголь[1] является основоположником новой школы. Но новая литературная школа, естественно, появилась

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 179.

как результат определенных социальных сдвигов, как средство отображения в искусстве новых классовых боев. На арену вышло дворянство средне- и мелкопоместное, то самое, которое в особенности отчетливо переживало процесс «омещанивания» и которое в целях поддержания своего экономического благосостояния то массами шло на государственную службу и формировало чиновные кадры разных категорий, то приспосабливалось к экономическим формам, вызванным ростом промышленного капитализма. Процесс разложения помещичьей крепостной России шел в эту пору с такой быстротой и неумолимостью, сознание своей обреченности становилось настолько отчетливым, что меры необходимо было принимать крайние, радикальные. А в то же время у мелко- и среднепоместного дворянства не было и не могло быть в репертуаре той элегантности, с которой, например, Грибоедов разрешал внутридворянские недоразумения. Удар мог быть только сильным и резким. И в 30-х годах он был нанесен. Сделал это Гоголь. Его комедии прозвучали как обличение не провинциального чиновничества при полном пиетете к верховной власти (явление жандарма в последнем действии «Ревизора»), как склонен был понять это даже сам Николай I, но всей системы дворянской монархии в целом. Удар оказался настолько сильным, что ужаснулась и запротестовала консервативная дворянская театральная публика, ужаснулся даже сам Гоголь и стал поспешно сглаживать допущенную неосторожность, предлагая различные благонамеренные толкования «Ревизора». Но удар был настолько убедительным, а поправки настолько наивными, что против поправок поднялся протест, ярко выраженный, например, Щепкиным. Попытку исправить «пересол» Гоголя делают и другие дворянские авторы (очевидно, под непосредственным давлением Николая), например, комедия Цицианова «Настоящий ревизор», дававшаяся в один вечер с гоголевским «Ревизором». Но и это не исправило дела.

К своим комедиям Гоголь подошел, повидимому, путем сложной внутренней борьбы. С одной стороны, он начал с так и неоконченной комедии «Владимир III-й степени», представлявшей собою яркое обличение чиновничества, а с другой—он лишь постепенно и с трудом расставался с литературными традициями классической комедии и водевиля, с их безотносительным смехом и сценическими смехотворными трюками и шаржем. От гипербол, от карикатуры, от шаржа Гоголь так и не оказался свободным. И в этом его упрекала критика: «Скажите, где видел г. Гоголь чиновный мир, который он выставляет в своей так называемой комедии?» Как известно, Гоголь в 1847 году, т. е. значительно позже,

пытался объяснить ее появление «припадками тоски», проистекавшей из его болезненного состояния. «Чтобы развлекать самого себя, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому от этого выйдет какая польза». Но против такого истолкования самим автором стиля своего письма, повидимому, следует возражать с той же настойчивостью, с какой Щепкин возражал против его попытки дать некое символическое толкование всему «Ревизору». Совершенно несомненно, Гоголь и здесь продолжал оправдываться и исправлять свои ошибки. Объяснялось это, с одной стороны, силой сатирического размаха, который тем более преувеличивал явления, чем более отрицательно к ним относился, чем сильнее хотел их бичевать; с другой стороны, необходимостью отвлечь бдительный взор III Отделения заведомым несоответствием форм действительности; это был своего рода эзоповский язык. И наименование «Женитьбы» «невероятным» событием, и самое сгущение красок в «Ревизоре» и «Женитьбе», гиперболизм, шарж, гротеск были вместе с тем реализацией мысли, высказанной самим Гоголем: чтобы «сам квартальный не мог обидеться». Убери Гоголь все это, и пьесам его не увидать бы рампы во всю жизнь. Но сквозь них «вся глубина души» Гоголя «так и рвалась наружу». Невзирая на это, Гоголь был несомненным реалистом. Впрочем, необходимо с точностью уяснить, в чем, собственно, заключался его реализм. Гоголь был талантливым актером. Еще в юности в какой-то пьесе он играл роль дряхлого старика «в простом кожухе и бараньей шапке и в смазных сапогах. Опираясь на палку, он едва передвигается, доходит кряхтя до скамьи и садится. Сидит, трясется, кряхтит, хихикает и кашляет». Из этого описания уже ясно виден будущий основоположник «натуральной школы». Реалист сказался в Гоголе-«режиссере», в каждом его замечании по поводу исполнения той или другой роли и вещественного оформления его пьес. Присутствуя лично на репетициях, отменял выдаваемые дирекцией костюмы, меблировку. Так, роскошную мебель в «Ревизоре» он заменил скромной, добавил канарейку и бутылку на окне и после спектакля жаловался на то, что «костюмировка» была плоха и карикатурна; «ахнул» он от костюмировки Бобчинского и Добчинского. Гоголь не выносил «кривляний» и «карикатурности». Если же вчитаться в его требования к зарисовыванию образа и стилю исполнения, то мы получим ясное впечатление о тонком понимании и психологической канвы, и сум-

мы выразительных средств. Указания Гоголя актерам четко вскрывают его реалистические установки. Он писал: «Пусть из них (актеров) никто не оттеняет своей роли и не кладет на нее красок и колорита, но пусть услышит общечеловеческое ее выражение и удержит общечеловеческое благородство речи. Нужно... передавать прежде мысли, позабывши самую странность и особенность человека. Краски положить нетрудно, дать цвет роли можно и потом, для этого довольно встретиться с первым чудаком и уметь передразнить его, но почувствовать существо дела, для которого призвано действующее лицо, трудно». Как мы увидим ниже, дальше этих требований он и не шел как драматург. Но для актера, по его мнению, по существу противоречащему тому, что сказано только что, это был только первый этап работы, в дальнейшем же он требовал усвоения характерных черт. «Николай Николаевич должен быть дан просто криклив. Петр Петрович с некоторым заливом. Вообще было бы хорошо, если бы каждый из актеров держался сверх того еще какого-нибудь ему известного типа. Играющему Петра Петровича нужно выговаривать свои слова особенно крупно, отчетливо, зернисто. Он должен скопировать того, которого он знал как говорящего лучше всех по-русски». И далее Гоголь указывает современников, которые могли бы послужить образцом для зарисовки того или иного образа.

Если Гоголь-«режиссер» сосредоточивал свои требования на выдержанности деталей вещественного оформления и характерности в построении образов, то как драматург он, по справедливому замечанию Ап. Григорьева, заботился о верности не «действительности», а «общему смыслу действительности». Это производило впечатление, что Гоголь совсем не знал русской действительности. Дело же было не в этом: он, минуя ряд деталей, давал в полном соответствии действительности самую сущность того или другого явления. На основании анализа текста «Ревизора» можно с достоверной точностью установить, что действие происходит около 1830 года между Пензой и Саратовым. Однако всей суммой выразительных приемов он, не отрывая персонажей от определенного места и времени, дает им облик типический, «общечеловеческий». В этом-то смысле он со всей отчетливостью зарисовывает психологическую линию каждого действующего лица. Эта обобщенность и дала затем ему самому некоторое основание к символическому толкованию своих образов.

Для Гоголя-драматурга вообще является характерным разрыв с традициями. В его комедиях исчезают и любовная интрига, и роли слуг-субреток, и резонерство, и умиление

перед добродетелью; обличительный элемент дается не в виде докучных морализирующих тирад,—порок изобличает себя сам, так сказать, изнутри, сочным, ярким и порою грубым, не стесняющимся в выборе выражений языком. Противники реализма возражали: «Главным и единственным условием сцены является изящество, приличие. Там, где это условие нарушено, в душе каждого... пробуждается какое-то непостижимое эстетическое чувство, которое негодует на это нарушение и отвергает грубую, грязную природу. Да, гг. писатели, природа и естественность нужны, необходимы на сцене, но в очищенной форме, в изящном виде, с приятной стороны и с приличием выраженные. Всякая же пошлая, грязная природа отвратительна». В ряду «Недоросля», «Горе от ума» комедии Гоголя, в особенности же «Ревизор», выделяются своей монументальностью. Это гениальная пьеса, это пьеса мирового масштаба, и не случайно она не сходит с репертуара не только русских, но и иностранных театров. Тесно связанная со своей эпохой и обличающая ее, она в то же время перекрывает и время, и пространство. Дата ее появления на русской сцене (1836 г.) определяет начало русской оригинальной, национальной драматургии. Она закрепляла за театром высокую общественную роль, и мы видим, как резко изменилось его положение, особенно с этого дня. Белинский писал: «Таланты были и прежде, но прежде они украшали природу, идеализировали действительность, т. е. изображали несуществующее, рассказывали о небывалом, а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине. От этого литература получила важное значение в глазах общества».

Все передовые современники: Герцен, Белинский, Гоголь и др. — в один голос в самых ужасных чертах рисуют современный репертуар и с точки зрения его идеологической направленности, и с точки зрения художественной. Передовое актерство (Щепкин) буквально задыхалось в этой обстановке. Узнав о появлении «Ревизора», Щепкин писал Сосницкому: «Твое письмо меня оживило. Благодаря театру, я приходил уже в какое-то не спящее, но дремлющее состояние; бездействие совершенно меня убивает. Я сделался здесь на сцене какою-то ходячею машиною или вечным дядей, я давно уже забыл, что такое комическая роль, и вдруг письмо дало новые надежды, и я живу новою жизнью».

Реализм как новая школа актерской игры проник на сцену сложным путем. Зародился он на базе дворянского театра. В 1810 году в Курске один из великосветских любителей, вельможа екатерининских дней, князь Мещерский играл роль Салидара в сумароковской комедии «Приданое

обманом». Наряду со своими партнерами, которые «играли» свои роли, он один не «играл», а «жил», говорил «просто, ну, так, как все говорят». Щепкину показалось даже, что «князь совсем не умеет играть». Щепкин был поражен тем, что, «несмотря на простоту — что он считал неуменьем играть», эффект был поразительно велик. Щепкин видел перед собою живого человека, передававшего страсть к деньгам с такой верностью, что перед ним был «не князь», а «Салидар скупой». Действительность овладела Щепкиным, и он то приходил в восторг, то терзался, а когда спектакль кончился, «заливался слезами», что всегда с ним бывало от сильных потрясений. «Как я не догадался прежде, что то-то и хорошо, что естественно и просто!» воскликнул Щепкин. Нет сомнения, что до этого случая Щепкин стоял далеко не на реалистической платформе. Нет сомнения также, что реализм Мещерского был реализмом чисто дворянской классической складки; надо думать, что в таком именно качестве он и применялся в комедиях Шаховского и вообще в новой классической комедии. Щепкин в них игрывал, и это затем дало себя знать. Если, говоря о Гоголе, были вынуждены заметить, что он давал не «действительность», а лишь «общий смысл действительности» (Ап. Григорьев), то тот же современник говорил о Щепкине, что он играл по большей части «страсти отвлеченно от лиц».

Дворянский реализм нашел свое типическое воплощение в петербургском актере Сосницком[1]. Он играл одни роли со Щепкиным, и на примере хотя бы городничего видна разница их классовой характеристики.

Последующий этап в развитии реалистической актерской школы опирается, повидимому, на слезную драму. Ее влияние сказалось и на Щепкине. По крайней мере Гоголь писал ему, давая инструкцию относительно «Развязки Ревизора»: «Храни вас бог слишком расчувствоваться; вы расхныкаетесь, и выйдет у вас просто чорт знает что. Лучше старайтесь так произнести слова, хотя самые близкие к вашему душевному состоянию, чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы заплакать, а не в самом деле заплакать: впечатление будет от этого в несколько раз сильнее, берегите себя от сентиментальности и караульте сами за собою».

И наконец иное выражение реализма мы видим у актера Угарова, с которым столкнулся Щепкин, служа в Харькове. Это было «существо замечательное и талант огромный... Естественность, веселость, живость... поражали нас».

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 203.

«Мышление было делом посторонним, но со всем тем он увлекал публику своею жизнью и веселостью». И Щепкин поставил себе задачу усвоить эту правдивость. Это стоило ему громадных трудов, и было найдено случайно, на репетиции, когда Щепкин, репетируя спустя рукава, и не играл, а только говорил, что следовало по роли, и говорил обыкновенным своим голосом.

Ниже мы еще раз вернемся к этой стадии развития реализма. В его формировании громадную роль играло полное отсутствие у провинциального актера какой бы то ни было школы. Актер говорил не столько «реально», сколько «натурально», говорил на сцене так, как единственно мог и умел, так, как говорил в быту. Подобная «натуральная» игра, этот своеобразный «натурализм» был лишь затем возведен в систему, в художественное направление и использован идеологами разночинной интеллигенции в борьбе с обломками дворянской России и ее художественным стилем.

До 1823 года Щепкин играл в провинции и только в этом году перешел на сцену московского Малого театра. Он пришел уже крупным, сложившимся актером. Реализм он принес с собою и утвердил его как систему, как школу. Но реализм Щепкина был по своему составу сложен и противоречив. Щепкин играл и в водевиле, и в комедии, и в мелодраме, и в романтической драме. Так, в «Гамлете» Щепкин исполнял роль Полония. Шедевром его считалась мелодрама «Матрос». В этой пьесе, как мы видим на сохранившемся рисунке, налицо все приемы «романтической» школы игры. Переиграл он и бесчисленное множество водевилей. Играл он в комедиях Мольера, и то не в подлинных, а в русских переделках. И как бы ни были велики и сознательны устремления Щепкина к реализму, его репертуар связывал, и в его игре были элементы указанных стилей. В то же время не случайно Белинский упрекал Щепкина в некотором «однообразии», в игрании, по существу, каждый раз самого себя, в просвечивании в каждой роли индивидуальности самого Щепкина, что дало повод некоторым историкам определять его реализм как реализм «лирический», реализм «переживания», но не «перевоплощения». Дарование Щепкина преимущественно состояло «в чувствительности и огне», «но его живость, умная веселость, юмор, его фигура, голос, слишком недостаточный, слабый для ролей драматических, навели его на роли комических стариков». И в этом амплуа он провел свою сценическую жизнь.

Позднее, в 40-х годах, как педагог и теоретик Щепкин значительно опередил самого себя как актера. Щепкин го-

ворил: «Актер непременно должен изучить, так сказать, всякую речь, не предоставляя случаю, или, как говорят, натуре, потому что натура действующего лица и моя — совершенно противоположные и, наделяя роль своею собственною персоною, утратится физиономия игранного лица». «Он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор: он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор, чего выполнить, не уничтожив себя, невозможно». «Гораздо легче передавать все механическое — для этого нужен только рассудок, и он постепенно будет приближаться и к горю, и к радости настолько, насколько подражание может приблизиться к истине». «В первом случае актеру должно «сделаться», во втором только «подделаться». И еще: «Влезь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни». «Всегда имей в виду натуру». «Старайся быть в обществе... изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе... Всматривайся во все слои общества — и это даст возможность при игре каждому обществу отдать свое, то есть: крестьянином ты не будешь уметь сохранить светского приличия при полной радости, а барином во гневе не раскричишься и не размахаешься, как крестьянин. Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни, но помни, чтоб это было вспомогательным средством». Таким образом расходилась теория, выношенная в общении с окружавшими Щепкина людьми 40-х годов, и собственная практика, начавшаяся на классической и слезной комедии и водевилях.

Хотя в прошлом Щепкин был крепостным актером, но он, как и Сосницкий, стал выразителем дворянского реализма. Только Сосницкий стоял на правом фланге, Щепкин — на левом. Щепкин создал «систему реалистической игры». Реализм перестал быть «тенденцией» или «случайностью». А так как русские классические, трагические и романтические школы игры были явлением чисто эмпирическим и, несмотря на все их значение и долголетие, так и не были облечены в систему, мы в праве говорить о том, что щепкинская система является первой и единственной до Станиславского системой игры. Свою систему Щепкин обусловливал необходимостью непрестанной работы актера. Труд, труд и труд — вот лозунг Щепкина.

Итак Щепкин по линии искусства актера, как Гоголь по

линии драматургии и сценического искусства в целом, являются основоположниками реализма, как художественного направления.

Другая и к тому же более поздняя разновидность дворянского реализма наблюдается в творчестве А. В. Сухово-Кобылина[1].

Он, правда, не принадлежал к тем драматургам, которые, подобно Гоголю и Островскому, создали эпоху в жизни русского театра, создали новую актерскую школу. Но он интересен тем, что дал русской сцене возможность рассказать устами актеров об этом времени со всей беззастенчивой правдивостью и искренностью. Трудно себе представить более обличающий и в то же время более пессимистический эпилог. В своих комедиях (трилогия — «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина») он вывел хотя и честного, добродушного, но до бесконечности наивного и нежизнеспособного дворянина-помещика (Муромского), представляющего собой удобный объект для авантюристических выходок другого дворянина, опустившегося и идущего на какой угодно обман, чтобы спасти свое существование и поправить свое экономическое положение (Кречинского), и люмпен-дворянина, уже совсем опустившегося и разложившегося (Расплюева), глупенькую, наивную, не знающую жизни, тоже простодушную и тоже удобную для всяческих издевательских ухажерских выходок дворянскую девушку (Лидочку), глупых высокопоставленных чиновников, отпрысков вельможного и титулованного дворянства (князь), и чиновников всех рангов с их хищническим взяточничеством (Варравин, Тарелкин и др.). Сухово-Кобылин удачно плетет интригу Кречинского, и публике до самого конца верится в то, что «порок восторжествует», что гнусная проделка пройдет. Он умышленно заканчивает первую комедию вмешательством государственной власти (вспомним развязку «Ревизора»); публика уходит из театра, готовая поверить в то, что порок будет наказан. Но в следующей же пьесе он «разочаровывает» публику: сочными тонами он рисует картину николаевского судопроизводства, в котором чиновники, как жадные хищники, как шакалы, накидываются на своего же пострадавшего брата-дворянина и до конца грабят его. Дворянство погибло. Дворянство пожрало само себя. Брат убивает брата. В «Деле» выводится та же чиновная среда, что и в «Ревизоре», та же эпоха. Но здесь уже нет дворянских охранительных тенденций, здесь наносится неумолимый удар. И стиль иной — для гипербол нет места,

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 204.

они лишни: в период становления «буржуазной монархии» все названо своими именами. Сухово-Кобылин дает потрясающую, полную реализма, картину гибели дворянства.

И наконец представителем третьей разновидности дворянского реализма, певцом разорившихся дворянских гнезд является И. С. Тургенев. Известный главным образом как романист, он написал несколько пьес: «Месяц в деревне», «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка», «Завтрак у предводителя» и др. Относятся они к 40-м годам. Тургеневу как драматургу свойственны юмор, подчас даже легкая сатира, но сатирически выводимое дворянство он не только не бичует, — он добродушно подтрунивает над ним. Зато при обрисовке положительных образов он полон романтической грусти. Сила Тургенева как реалиста — в мастерстве диалога, в свою очередь вытекающего из мастерства психологического анализа поместной дворянской интеллигенции. Тургенев любуется своими тонко мыслящими и чувствующими героями, прекрасно понимая всю непрочность этой тонкости и всю жизненную их неприспособленность, и с грустной улыбкой провожает это поколение отходящего класса. Его пьесы написаны акварельными красками, окутаны флером грусти и близки к импрессионизму. По сравнению с современной им драматургией, они отличаются статичностью. В них нет ярко выраженного внешнего действия, и долгое время они считались не сценичными.

Интерес к ним возобновился много позднее, в связи с драматургией Чехова, который был его стилистическим продолжателем.

Отходящее дворянство нашло блестящего исполнителя в лице Василия Васильевича Самойлова[1]. Это был актер переходной эпохи. Он в равной мере играл и в мелодрамах, и в романтических драмах, и в шекспировских пьесах, и в водевилях, и в комедиях. Для отходящих жанров он был типичным эпигоном, строящим свое мастерство на чисто внешних элементах отживающего стиля. Но, с другой стороны, Самойлов был актером нового, реалистического направления. Занимавшийся к тому же живописью, Самойлов, в особенности, отличался мастерством внешней отделки ролей, внешнего реализма. До нас дошел альбом его исключительно интересных гримов. Они изобличают в нем не только реалиста, но и большого знатока в области истории и этнографии. Острый в своей наблюдательности, он умел каждой исполняемой роли дать яркую характеристику голосом, тембром (роль иностранца — акцентом). По наследству

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 199.

от Дюра он был прекрасным трансформатором и играл так называемые «водевили с переодеванием». Но то, что для Дюра было чисто сценическим трюком, у реалиста Самойлова приобретало совсем новое качество: он пользовал трансформацию для того, чтобы лепить новые художественные, несмотря на всю их наивность, психологически оправдываемые образы. Так, взятая еще Гоголем и Щепкиным линия разработки деталей и тщательного оформления нашла свое яркое выражение в этом актере громадной наблюдательности и виртуозной кружевной техники. Самойлов мастерски играл ряд ролей; из них наиболее интересные: Кречинский и Старый барин (в комедии Пальма того же имени). Если в Сухово-Кобылине дворянство нашло своего протоколиста и прокурора, то в лице Самойлова оно нашло своего поэта и защитника. Мастерски играя авантюриста, в одном случае, и умирающего в золотой купеческой клетке старого «барина» — в другом, Самойлов придавал им обаяние, окутывал их дымкой романтики, привлекая к ним симпатии публики. Глядя на его игру, дворянство провожало себя «на вечный покой» грустной и теплой, ласковой улыбкой, а подчас и слезой умиления. А на смену шли «сермяжники», «тулупники» вместе с их предводителем — Островским.

Подобно тому как мы наблюдали в драме, развитие реалистической оперы шло параллельно с развитием оперы романтической. Первым оперным реалистом является композитор Даргомыжский[1]. Он был почти современником Глинки. Но Даргомыжский сразу же выступил как выразитель иной идеологии. Творчество Даргомыжского реалистично. На смену мелодическим ариям Глинки он выдвигает значение оперного речитатива, в свою очередь воспроизводящего современную систему декламации. Он идет и дальше, стремится музыкальными средствами живописать свои сценические образы, создавая характерные, друг от друга отличные фигуры и психологические моменты.

Для примера укажем на следующую сцену в «Каменном госте». Лепорелло приглашает статую командора на ужин. Он полон страха. И у композитора мы слышим слово «позвольте» с затянутым слогом и скороговорку на последующих слогах. Далее, задыхаясь от волнения, он произносит: «мой барин» — пауза — «Дон-Жуан» — пауза — «вас просит» — пауза — «завтра» — пауза — «притти» — пауза и т. д.

Но при этом следует иметь в виду, что Даргомыжский избирает для своих опер сюжет не у Гоголя, а у Пушкина, что он берет такие романтические вещи, как «Русалка» и

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 181.

«Каменный гость». Первая из этих опер менее характерна для нового направления. Зато вторая представляет собою завершение реалистических тенденций на данном этапе их развития. Написанная на точный пушкинский текст, с точным соблюдением характеристики образов и воспроизведением речевых декламационных интонаций, эта опера стоит на грани реализма с натурализмом. Даргомыжский был представителем русского дворянского реализма в опере.

Выступление Даргомыжского вызвало восторги с одной стороны, и протесты — с другой. Сторонники романтической музыки в его дни и позднее говорили: «Быть талантом средней руки, при том не вооруженным техникой, вообразить себя новатором — это чистейший дилетантизм! Даргомыжский под конец своей жизни писал «Каменного гостя», вполне веруя, что он ломает старые устои и на развалинах оных строит нечто новое, колоссальное. Печальное заблуждение! Более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести правду в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где «правда» в будничном смысле вовсе и не требуется, я ничего не знаю» (Чайковский).

ГЛАВА XIII

БУРЖУАЗНЫЙ РЕАЛИЗМ В ТЕАТРЕ

Буржуазный водевиль. Буржуазная реалистическая комедия. Бытовая комедия торговой буржуазии. Островский. Его обличительные тенденции. «Свои люди — сочтемся». Возрождение слезной драмы. Островский и славянофильство. Отношение представителей дворянского реализма к реализму буржуазному. Актерство и молодой Островский. Мартынов. Пров Садовский. В. Самойлов. Живокини. Проблема новых кадров. Крестьянская драматургия. Потехин. Образование «рубашечного» тона. Вещественное оформление.

Жанр, который ранее других заговорил о поднимающемся классе, — это водевиль.

В дни николаевской реакции водевиль оказался выгодно ею использованным и потому получил чрезвычайно широкое распространение. Он способен был разгладить любые морщины на любом лбу, вызвать в аудитории легкомысленное отношение к действительности. Хитро сплетаемая безобидная интрига обращала жизнь в невинный веселый пустячок. «Пружинами драматического действия» становится «переодевание» во всех возможных видах, прятание в шкаф, случайные находки случайных вещей, ошибки в часах, заблудившиеся и попавшие не в те руки подарки, не во-время выпавшая из кармана любовная записка, подозрительный зонтик, оставленный непрошенным гостем в передней, и тому подобные незатейливые шутки, свойственные этому жанру. Водевиль на посетителя «императорского» столичного или частного провинциального театра производил, по существу, то же впечатление, что пантомима-арлекинада с ее знаменитыми нелепыми, но увлекательными превращениями на посетителя балаганов.

Реальность становилась фантастикой и наоборот.

Сделавшись пищей «бородок», посещавших в ту пору драматические театры, водевиль охотно снизил и своих персонажей. Вместо дворянской среды на сцене появляется буржуазия, которая так настойчиво требовала своего театра.

Из дворянского русский водевиль превращается в мещанский. Вместе с тем водевиль быстро приспосабливается к новому художественному направлению. Бытовой реализм стал проявляться и в вещественном оформлении. На сцене появились: меблировка, столы, под которые лазили; шкафы, в которые прятались; окна, через которые сообщались; туфли, зонтики, графины с водой и т. д., словом, весь незатейливый домашний скарб. Появилось изменение голоса, походки, грима, костюма.

Новая группа водевильных авторов уже не принадлежала к дворянским верхам. Авторами водевилей становятся люди, непосредственно близкие театру, люди, хорошо знающие и актерское ремесло, и актеров, и их сценические возможности. Это редактор театрального журнала Кони, актеры—Петр Андреевич Каратыгин, Григорьев и др. Но авторы эти были далеки от того, чтобы делать из водевиля, хотя бы исподтишка, оружие классовой самозащиты. Они покорно выполняли правительственный заказ, тем более, что водевиль, будучи жанром портативным и сценически эффектным, получил громадное распространение. Его любили и публика, и актеры, и антрепренеры. И тем не менее мещанский водевиль наряду с легкомысленными нелепостями отчасти по традиции, а отчасти ради привлечения к себе интереса со стороны публики, позволял себе своего рода «сатирические» выходки. Они были крайне притуплены и невинны. Об этом зорко заботилась цензура. Так, в невиннейшем водевиле Каратыгина «Булочная», строки:

Сам частный пристав забирает
Здесь булки, хлеб и сухари,—

вызвали серьезнейшие возражения к его напечатанию. И водевилям приходилось ограничиваться показом «не озаренных истинным просвещением, но освещенных службою отчизне и делами человеколюбия» помещиков («Подмосковные проказы, или худой мир лучше доброй ссоры»), чиновников и взяточничества («Деловой человек, или дело в шляпе»), или журналистики («Петербургские квартиры»)[1]. В то же время водевиль не забывал пощекотать нервы и любопытство своего мещанского посетителя видом актрис, переодетых в мужское платье, в военный мундир и военные брюки.

Укрепившаяся внешняя динамика водевиля вызывала развитие и в искусстве актера подвижности, способности вести диалог с исключительной легкостью, подчеркивающей

[1] Командное положение дворянства проходит красной нитью через весь мещанский водевиль.

«маловажность» происходящего на сцене. Русское актерство в целом не обладало этими качествами. То обстоятельство, что артисты императорской сцены получали театральное образование в стенах театральных училищ, в основе которых лежало обучение хореографическому искусству, еще не гарантировало нобходимой водевилю подвижности. Что же касается речевой стороны, то здесь дело обстояло хуже, так как в основе преподавались приемы трагической декламации, не только не способствовавшей облегчению диалога, но, наоборот, невероятно отягчавшей сценическую речь. И в этом смысле русский водевильный, даже шире — русский комедийный актер отличался от французского некоторой тяжеловесностью. Позднее, с развитием психологического реализма, это значительно усилилось. И не случайно поэтому лавры водевильного актера у нас пожинали актеры-иностранцы. Среди них первенство принадлежит Дюру и Живокини. Талантливый танцовщик, Дюр принес с собою в драму изумительную подвижность, легкость и мастерство скороговорки. Достойной партнершей ему была актриса Асенкова, прославившаяся не только дарованием, но и исключительно красивой внешностью. Дюр в водевиле положил начало и трансформации, которая, впрочем, не шла у него дальше простого сценического приема. Участвуя в комедиях, даже в таких, как «Ревизор», этот актер автоматически переносил в них водевильные приемы, тем самым низводя значение комедии до водевильного пустячка. Недаром так огорчен был Гоголь исполнением Дюром роли Хлестакова. Водевильные приемы переносил в роль городничего и Сосницкий, сумевший, впрочем, дать прекрасный образ. Он играл его подвижным, тонким, холодным плутом, напоминающим попавшего в западню зверя. Водевиль сыграл серьезную роль в развитии сценического реализма.

На данном периоде своего развития он включал куплеты, исполняемые непосредственно в публику. Актер, говоря их, как бы беседовал с публикой. Это воспитывало в нем еще большую непосредственность, легкость, правдивость исполнения, чем живой разговорный язык комедий. И не случайно водевиль был именно тем театральным жанром, на котором воспитывалось все новое поколение актеров раннего русского реализма во главе с Михаилом Семеновичем Щепкиным.

Итак, сосредоточив свою сюжетику на буржуазной среде, мещанский водевиль все же продолжал проводить дворянскую идеологию, т. е. по существу оставался дворянским. Представители молодого класса хранили пиетет к дворянству, и если мещанину во дворянстве и доставалось от при-

тупленного жала водевиля, то уколы были во всяком случае безобидными. Социально значимое заострение буржуазной тематики находим мы в драматургии Н. В. Гоголя, в его комедии «Женитьба».

Первоначально «Женитьба» представляла собой чисто дворянскую комедию, в которой Агафья Тихоновна была не купчихой, а дворянкой, Яичница — портупей-юнкером Мушкетерского полка и т. д. Анекдот из дворянской жизни, по мере происходящих социальных сдвигов, превратился в злую сатиру на дворянство. В этой комедии Гоголь, не щадя сатирических красок для характеристики своих персонажей из дворян, не скрывает своих симпатий по адресу купечества — Арины Пантелеймоновны и Старикова. Сюжет развивается вокруг стремлений дворянства поправить свое экономическое благополучие за счет купеческих богатств путем женитьбы на купчихе. Тема, несомненно, острая, с точки зрения николаевской цензуры. «Женитьба» относится к 1833—1836 годам. Но проходит одиннадцать лет, и одинокая попытка привлечения общественного внимания к купечеству становится литературным течением. К этому времени, очевидно, и торговая буржуазия окрепла, и буржуазная интеллигенция созрела. В 1847 году появляется драматург, который берет на себя задачу в течение целого полувека непрестанно говорить о «стране», обитатели которой, их образ жизни, язык, нравы, обычаи, степень образованности до тех пор «в подробностях» были неизвестны, а вместе с тем их удельный вес, их численность стали настолько внушительными, что образовали целую «страну». Эта «страна» называется Замоскворечьем. Этим драматургом был А. Н. Островский[1]. В первом периоде своего творчества он отталкивается непосредственно от Гоголя. Его «Записки замоскворецкого жителя» рассказывают историю чиновника, продолжавшего линию Подколесина. Сойдясь с богатой купчихой, он не выдерживает режима золотой клетки и бежит от нее, подобно тому как в свое время в окно бежал гоголевский герой. «Записки» сделаны в гоголевской манере и имеют тот же обличительный характер. Тот же смех сквозь слезы, то же жалостливое отношение к чиновнику и те же комические приемы.

Однако вскоре Островский от повествовательной прозы переходит к драматическому жанру. Первое время влияние Гоголя и в особенности «Женитьбы» сказывается и здесь: параллельно гоголевскому «Утру делового человека» он пишет «Утро молодого человека». Его пьеса «Неожиданный

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 190.

случай» сюжетно схожа с «Женитьбой» Гоголя. Агафья Тихоновна из «Женитьбы» подсказывает ему образ Липочки, которая в начальной сцене, мечтая о танцах и кавалерах, повторяет сцену гадания Агафьи. Влияние Гоголя сказывается и на острых обличительных тенденциях его первых пьес. Особенно ярки они в комедии «Свои люди — сочтемся» и тех небольших набросках, которые вошли потом в нее.

«Главною мыслью, меня побудившею (к написанию первой комедии), было добросовестное обличение порока», говорит Островский.

Примыкая в эту пору к западникам, Островский был так же беспощаден к купечеству, как в свое время Гоголь к дворянству. Но как Гоголь по отношению к классу, которому он служил, так и Островский по отношению к буржуазии был строг во имя интересов данного класса. Островский писал, что его комедия производила «самые отрадные впечатления во всех слоях московского общества, более же всего между купечеством. Лучшие купеческие фамилии единодушно гласно изъявили желание видеть мою комедию и в печати, и на сцене. Я сам несколько раз читал эту комедию перед многочисленным обществом, состоящим исключительно из московских купцов, и... они не только не оскорблялись этим произведением, но в самых обязательных выражениях изъявляли мне свою признательность за верное воспроизведение современных недостатков и пороков их сословия и горячо высказывали необходимость дельного и правдивого обличения этих пороков (в особенности превратного воспитания) на пользу своего круга. В глазах этих почтенных людей правда и польза, коей они от нее наделялись, исключала всякую мысль об оскорблении мелочного самолюбия».

Как видим, Островский, стоя на позициях поднимающегося класса, понимал необходимость самокритики в целях укрепления позиций.

В результате комедия, явившаяся резким диссонансом среди современных пьес, воспевавших прошлое, настоящее и будущее России, не была разрешена к представлению, а автора было предложено вызвать для вразумления.

Такой же прием встретила и другая пьеса Островского — «Семейная картина». «Пьеса нравоисправительная, — писала цензура, — но прилично ли выводить на сцену с таким цинизмом плутовство русского купечества, которое передается, как правило, от отца к сыну и для которого нет ничего святого?» По таким же соображениям были запрещаемы аналогичные пьесы и других авторов: «Купец-лабазник, или выгодная женитьба Владыкина», «Банкрот, или куда конь

с копытом, туда и рак с клешней» (1844). Власть оберегала купечество «от вещей, для него обидных», как значилось в резолюциях цензуры.

Итак, Островский был вызван попечителем Московского учебного округа и, по словам последнего, принял замечания с чувством «признательности». И в комедии «Свои люди — сочтемся» (в последнем действии) появился квартальный, который арестовывает Подхалюзина. Эта поправка была исключена только в 1881 году. Развязка обличительных комедий вмешательством полицейской власти обратилась, как видим, в сценический прием, успокаивавший цензоров.

Крах революционного движения на Западе и в России, кризис нашего западничества, сгущение реакции и воздействие попечителя перебрасывают Островского в лагерь славянофилов; отсюда его близость к редакции «Москвитянина» и дружеские отношения с Ап. Григорьевым, Т. Филипповым и др., его намерения в содружестве с Провом Садовским и Филипповым вернуть Россию к дореформенной Руси. Анализ пьес также даст право говорить о славянофильстве Островского. У Островского, по его собственным словам, начинает «изменяться направление», «взгляд на жизнь в первой комедии кажется молодым и слишком жестоким». «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее. Этим-то теперь я занимаюсь. Первым образцом были «Сани», второй оканчиваю», — речь шла о «Бедности не порок», писал он в 1853 году.

Позднейшая критика не раз возвращалась к вопросу о том, как следует понимать отношение Островского к купечеству. «Темное или светлое царство?» спрашивает П. С. Коган. «Не темное, а светлое царство изображает Островский», отвечает он на поставленный вопрос. Описываемая история первых пьес, повидимому, уничтожает сомнения. Увлеченный Гоголем и примыкая к западникам, Островский первоначально только обличает, но через несколько лет он меняет установки и переходит к идеализации купечества. Перелом совершается к 1852 году, ко времени написания комедии «Не в свои сани не садись». И в новых целях ему нужны совсем иные краски. Здесь наблюдается картина возврата к литературному стилю недавнего прошлого, тех дней, когда торговое купечество впервые дерзнуло заговорить о себе. Буржуазная драма конца XVIII и начала XIX века, вначале захваченная дворянством, затем все же дала несколько

довольно ярких образцов подлинно буржуазного жанра. Вспомним «Сидельца» Плавильщикова. Но последующее возвышение дворянства отодвинуло на второй план русскую буржуазную драму, подменив ее такими реакционными произведениями, как пьесы Коцебу. Ведущая же роль перешла снова к вымиравшей трагедии. Однако реакция не была продолжительной, и в 1847 году забытый литературный стиль восстанавливается вместе с восстановлением значения торговой буржуазии, с приближением эпохи капитализма.

Островский в этот период, по существу, продолжает стиль слезной буржуазной драмы. Сравните «Сидельца» Плавильщикова с «Бедностью не порок» или «Не в свои сани не садись». Островский на данном этапе пошел по проторенной, но заросшей дорожке и нашел тех людей, с теми же интересами, с той же идеологией, с той же психологией.

Прошедшие полстолетия не изменили интересующей его «страны», она лишь приобрела большее право на внимание, и этим правом он и воспользовался. Социальные предпосылки определили и литературные приемы — стиль письма.

Перед нами те же крупные купцы-самодуры, те же сидельцы-приказчики, те же добродетельные купеческие дочки, страдающие от гонимой любви, то же противопоставление приказчикам богатых купцов, наконец та же победа добродетели. Мало того, перед нами то же бытоописание, и (подчас чрезмерное) использование обрядности, фольклора, песен. Показательна сцена гадания и ряженых в «Бедности не порок».

Но было бы неправильно полагать, что творчество Островского не видоизменило старый стиль, хотя бы по сравнению с тем же Плавильщиковым. Образы приобрели плоть и кровь, жизненно-реальным стал язык. Появились новые образы, новую идеологическую насыщенность приобрел вкрапливаемый фольклор. Севастопольский разгром и переход к либеральным реформам возвращают Островского к обличению. Он пишет «Доходное место» и «Воспитанницу»; он уходит из «Москвитянина» и возвращается к западникам.

Это и дало возможность Добролюбову в статье «Темное царство» расценивать Островского именно как обличителя. Но через головы купечества обличение, по мнению Добролюбова, падает на «те влияния, которые задерживают и искажают развитие личности». Таким образом Добролюбов увидел в Островском обличителя всей крепостнической Рос-

сии. К художественному успеху автора это прибавило еще и успех общественный.

Повидимому, следует сделать вывод, что Островский, полный противоречий, в сущности не принадлежал ни к одному из лагерей; внутренняя его неустойчивость позволяла ему примыкать к тем группам, которые были ему в данный момент попутны для осуществления его основной задачи — воспевания класса, интересам которого он служил.

Проработав для театра сорок лет (1847—1886), Островский был свидетелем и участником различных театральных направлений и, совершенно естественно, сам не раз перестраивался. Говорить о его творческом пути — значит излагать историю русского драматического театра за указанное полустолетие. Поэтому нам не раз еще придется возвращаться к Островскому.

Наконец, в «Грозе» Островский подытоживает свое отношение к купечеству. Здесь он дает полную картину состояния буржуазии того времени, оттеняя как положительные, так и отрицательные образы. Очень убедительно и ярко характеризует он с одной стороны Кабаниху и Дикого, с другой — Кудряша и Варвару и с третьей, наконец, Тихона и в особенности Катерину. Сам же он солидаризируется в своем отношении к купечеству с Кулигиным. В описанный период своего творчества Островский зарисовывает и современное дворянство. С нескрываемым отвращением он дает образ Вихорева в комедии «Не в свои сани не садись». В 1856 году он обрушивается на чиновничество, справедливо замечая, что даже наиболее прогрессивные из них представляют собою полное ничтожество (Жадов) и бессильны бороться. Еще с большей отчетливостью он обличает помещиков в своей комедии «Воспитанница» (1858). До какой степени буржуазный реализм был отличен от реализма дворянского, видно между прочим из того, как представители этого последнего приняли Островского.

Терпимее других к нему отнесся Гоголь.

«Хорошо, но видна некоторая неопытность в приемах. Вот этот акт нужно бы подлиннее, а этот покороче. Эти законы познаются после, и в непреложность их не сейчас начинаешь верить», сказал он, услышав чтение «Банкрота». Но в актерских кругах его принимали подчас в штыки. «Если бедность—не порок, то и пьянство—не добродетель», язвил Щепкин. «Вывести на сцену актеров в поддевке и в смазных сапогах — не значит сказать новое слово», вторил его ученик Шумский. «У нас в репертуаре все еще господствуют тулупчики и очищенное. Грустно, очень грустно. Но это еще долго продержится. Всякую неделю являются

новые авторы, один другого грязнее, и все хлопочут о натуре. Каратыгин (П. А.) прав, говоря: недостает только публичных бань на сцене: великолепная идея и большие будут сборы. Обстановка дешевая, пар можно сделать искусственный, шайки да мочалки, а натура великолепная, костюмов не нужно, и успех неимоверный»,— писал Соснинкий. Даже тогда, когда появилась «Гроза», Щепкин не принимал Островского. Ему не нравилось все, начиная с Катерины, его шокировала сцена в овраге и т. д. И на все возражения Щепкин обычно говорил: «Ну, что ж, я или совершенный невежда, или человек отсталый». Щепкин в эту минуту действительно отстал. В театральных кругах говорили: «Михаилу Семеновичу (Щепкину) с Шумским Островский поддевки-то не по плечу шьет, да и смазные сапоги узко делает — вот они и сердятся».

Тот же водевилист Каратыгин встретил буржуазный реализм пошленьким водевильчиком под названием «Натуральная школа» (1847), в котором высмеивал новое художественное направление. Устами своих персонажей он говорил: «Ее (натуральной школы) принципы и доктрины должны быть абсолютно социальные, ее повициат анализирует мелочные личности, ее реакция и филистерские воззрения заключаются в нормальной субстанции, а субъективность человечности замкнута в естественной непосредственности, она довольно понятна, если только знаешь, в чем дело». И далее шли такие же пошленькие куплеты:

Новую школу ума и словесности
Мы на Руси завели.
В этой-то школе дойти до известности
Многим уж мы помогли.

«Для того чтобы стать теперь писателем, не нужна ученость. Достаточно призвания — садись и пиши, находи высокое в низком, золото в грязи, ряди в героев бродяг и дворников, чернь петербургских углов — и новая школа готова». Нарекания пошли несколько позже и из другого лагеря — со стороны представителей либеральной буржуазии. «В последние двадцать лет бытовой репертуар внес новую жизнь в русскую драматическую поэзию, но имел вместе с тем и дурное влияние на развитие театрального искусства», — писал Боборыкин позднее. Актеры, по его мнению, решили, что не надо никакой школы, не надо никаких навыков — достаточно отдать себя непосредственной натуре, играть, как бог на душу положит, — и все. Это было результатом совершенно понятного протеста нового худож-

ственного направления против ходульности и рутинности старых каратыгинских приемов игры. Но, противоборствуя им, забыли самый принцип его игры, построенной на детальной разработке ролей, на тщательной проработке мимики, жестов, интонации, на подчинении темперамента сознанию. Метод каратыгинской игры смешали с его художественным направлением. «Такое увеличение полушубников (так называют театралы актеров, играющих бытовой репертуар) можно было бы простить русскому театру, если бы по этой части русское искусство сделало действительно громадные успехи. А ведь на поверку оказывается, что число актеров, художественно изображающих купцов и крестьян, на всю Россию самое ограниченное; общий же строй исполнения купеческих драм и комедий не только в провинции, но даже и в столицах до сих пор (т. е. до 1872 года) самый посредственный».

Порядок появления комедий Островского на сцене не соответствовал порядку появления их в печати. Первой увидела свет рампы комедия «Не в свои сани не садись» в январе 1853 года. «Свои люди — сочтемся» были поставлены впервые только в 1861 году. Из этого следует, что из его комедий те, которые были написаны в сентименталистическом стиле, пошли ранее его обличительной комедии; а это в свою очередь способствовало проникновению в буржуазный сценический реализм элементов чувствительности. Этому особенно способствовали актеры (Косицкая). Это подтверждают современники. «Нас, быть может, осмеют, но мы охотно сознаемся, что третий акт тронул нас до слез. Мы готовы были зарыдать в ту минуту, когда дочь явилась к отцу и, стоя на коленях, кричала ему задыхающимся голосом: «Тятенька!» Душевно благодарим автора за эту отрадную минуту слез».

И, тем не менее, сценический дебют Островского был принят еще более восторженно, чем литературный. «Когда впервые появилась на сцене комедия «Не в свои сани не садись», публика была не только поражена, она была ошеломлена этою простотою, этой фотографической типичностью изображения. Появление Островского составило эпоху реализма на сцене».

В пьесе «Не в свои сани не садись» «впервые появилась героиня на сцене в ситцевом платье и в гладкой прическе: до тех пор кисея, шелк и французская прическа были обязательными принадлежностями главных ролей».

Старым актерам приходилось иметь дело с совершенно новым качеством материала. Отсюда стремление приспособиться, переключиться, найти себя в новом репертуаре. Мы

уже видели, что даже такие крупные дарования, как Щепкин и Шумский, не могли удовлетворить новым требованиям. Московские и петербургские критики единогласно сходились на том, что у Щепкина при исполнении ролей купцов не бывало органического слияния с образом. «Ни в шелковых чулках, ни в мундире городничего г. Щепкин не в костюме; в бороде и русском длиннополом сюртуке г. Щепкин — ряженый». Не хватало ему купеческой повадки и выдержанности речи. Известный московский комик хотел уловить его хотя бы чисто внешне. В итоге все эти актеры избегали участвовать в пьесах Островского.

Если не всегда понимали Островского представители дворянского реализма, то тем труднее было подойти к новым требованиям актерам, которые были близки мелодраме, как, например, В. В. Самойлов. Играя Любима Торцова, он оттенял в роли не реально-бытовую психологическую сущность, а мелодраматизм. По словам критики, он «более походил на мелодраматического нищего, чем на московского купца». И он предпочитал Островскому Дьяченко.

Но среди актеров были и такие, как, например, Мартынов[1]. Он начал свою карьеру с водевилей. Однако он не пошел по линии утверждения «маловажности» водевильного жанра, подобно Дюру, и не разделял установки Живокини по линии буффонады. Он первый «сблизил водевильные типы с жизнью». Мартынов тоже знал искусство трансформации, он тоже не был чужд карикатуры, но перевоплощение, достигаемое искусством грима, изменением голоса, лица, походки, он пользовал для того, чтобы лепить каждый раз новый образ. И критика восхищалась: «Есть ли хоть две роли из его огромного репертуара, которые были бы похожи одна на другую!» Но «как бы забавны» ни были создаваемые им образы, они были всегда «положительны, серьезны, иногда мрачны; в них всегда проглядывала какая-то задушевная мысль, что-то вроде страдания». И как Мочалов умел подчас пошлую французскую мелодраму поднять на трагическую высоту, так и Мартынов умел любой незатейливой роли водевильного простака сообщить человеческие черты, которые вызывали к нему участие и сострадание. «Несмотря на весь комизм обстановки и самой личности Ладыжкина (роль, которую он играл в комедии Чернышева «Жених из долгового отделения»), он заставил зрителя невольно сострадать ему, и нужно было видеть, как, ожидая заключительных слов безвестного жениха, весь театр притаил дыхание. И действительно, в этих сло-

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 187.

вах вылилась вся душа забитого судьбою человека, а глубокую, непередаваемую грусть унес он с собою за сцену». Так писали о нем очень часто в рецензиях. Мартынов был проводником буржуазно-демократических, гуманистических настроений, обращая общественное внимание на судьбу тех «униженных и оскорбленных», которыми занялся затем Достоевский. Как Щепкин в Москве, Мартынов в Петербурге томился. «Мартынова мучат водевили», он «принужден был выбрать одну из старых пошлостей», «Мартынов принужден играть в бенефисных водевилях большей частью пустые роли, которые не пробудят в нем никаких размышлений, не вызовут его творчества. Мартынов не создан для фарсов; в них жаль смотреть на него, как на хорошего арабского коня, запряженного в тяжелую фуру». Так без конца писали о нем.

Мартынов просил у дирекции сыграть что-либо посерьезнее, чем водевиль, — это встретило насмешку. Гоголь не дал ему того материала, которого ждала его творческая натура. Это резко отличает его от Щепкина. «В «Ревизоре» для меня нет ни одной роли, которая походила бы под мой жанр. Я играл Бобчинского, Осипа и Хлестакова, и ни один мне не удался, т. е. не так, чтобы публика видеть меня не могла, нет, принимали во всех этих ролях меня чудесно, но я сам-то собой не удовлетворялся, не чувствовал себя на своем месте. В «Ревизоре», бог знает почему, мне всегда тяжело, комедия эта — величайшее произведение, но я в ней ни к селу, ни к городу...» говорил о себе Мартынов. И нашел себя он там, где потерял себя Щепкин, — в Островском. Очевидно, ему была чужда гротесковая сатирическая форма. Он не был обличителем. Он был мягким, лирическим актером. Он играл обычно мещан, мелких чиновников. Именно это и подготовило почву для принятия им Островского и его персонажей. Исключительный материал дала ему «Гроза», в которой он играл Тихона. Здесь ему удалось показать образ забитого жизнью человека и вызвать к нему сострадание. Мартынов, вообще, не играл ролей купцов, купеческого быта не знал. Он нашел себя в Островском потому, что этот последний был певцом не только купечества, но и передового мещанства и потому, что он относился к мещанству с тем же чувством сострадания. Умер Мартынов в 1859 году, т. е. на самой заре расцвета Островского на сцене. И если бы не смерть, он дал бы еще много замечательных образов. Другим актером, переключившимся на Островского, был Пров Садовский[1].

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 200.

Садовский начал свою сценическую карьеру в провинции, с 1839 года по почину Щепкина поступил в московский Малый театр и с момента написания комедии «Свои люди — сочтемся» стал неизменным единомышленником, соратником и другом Островского. Он тоже начал с водевилей. Играл и в классических пьесах — Мольера, Шекспира; играл Осипа в «Ревизоре» и Подколесина в «Женитьбе». Уже в водевилях он обратил внимание своей простотой и правдивостью. Когда же он играл Осипа в одном спектакле со Щепкиным-городничим, то о нем писали критики: «Осип Садовского не только стоит вровень с городничим, но даже задуман и выполнен едва ли не проще и не правдивее. Щепкин, несмотря на поразительные, необыкновенно верные черты своей игры, еще как будто говорит иное для публики, еще позволяет себе некоторую форсировку... Садовский весь отдан роли — говорит ли, молчит ли, чистит ли сапоги, уносит ли с жадностью жалкие остатки супу... С первого монолога Осипа и до последней минуты — это везде сама истина». «Осип заслоняет всех, заслоняет даже, когда он на сцене, и городничего». Он показал, что можно и обязательно следует передавать характеры во всей их полноте и истине, не прибегая ни к какому искусственному сценическому оживлению роли» (Максимов). Суммируя отзывы о Садовском до его поступления на императорскую сцену и до исполнения первой роли в Островском, мы видим, что буржуазный бытовой реализм в актерском мастерстве родился еще до Островского, в провинции. Императорская же сцена, даже такая, как Александринский или московский Малый театр, не только не способствовала возникновению, но и задерживала развитие внедряющегося реализма, и потому-то Щепкин и Мартынов должны были пройти через борьбу, через мучительные ощущения отсутствия нужной им обстановки.

Не следует, впрочем, думать, что вновь появившийся реализм представлял собою некую совершенно единообразную и законченную систему. С первых же его шагов обнаружилась разница, например, между Мартыновым и Садовским. Первый знал в совершенстве мастерство перевоплощения, был большим мастером, второй же брал своей натурой, каждый раз приспосабливал роль к своим данным, к себе, играл, по существу, самого себя. Разница между Мартыновым и П. Садовским была еще и в том, что последний специализировался именно на ролях купцов. Но у них было и огромное сходство: тот и другой трактовкой образов стремились оправдать персонажей, стремились вызвать к ним сочувствие зрительного зала. И для этого они

находили необходимый материал у Островского. Так, в описании исполнения Садовским роли Любима Торцова мы читаем: «Когда начинается рассказ линии, на которую он попал, напускное шутовство уступает место горькому юмору, тяжелому смеху над самим собой». «Никто не смеялся: у всех оставалось тяжелое чувство на сердце... Но в этой тяжести была и нравственная отрада сближения, примирения с пропойцей... признательность за то, что он показал зерно истинной человечности, уцелевшей в глубине его души». Садовский и Мартынов — основоположники буржуазного сценического реализма. Отсюда пошли затем Михаил Садовский и его жена Ольга Садовская, Васильевы, Давыдов, создавший в свою очередь целое поколение русских актеров, выступающих еще и в наше время на сценах столичных и периферийных театров, и др.

Но если основоположники буржуазного бытового реализма подошли к нему органически, то из этого не следует, что и дальнейшее оформление актерских кадров этого направления могло итти самопроизвольно. Идеологи буржуазии поспешили принять меры к закреплению вновь создавшихся приемов и построению на их базе «школы». На этой почве разыгрываются крайне интересные классовые бои. С одной стороны выступает буржуазная пресса, с другой — правительственные органы. На страницах русских газет и журналов начинает усиленно дебатироваться проблема театрального образования. На голову училищ, живших еще уставом 1829 года, явно устаревших, отражавших установки старой феодально-крепостнической системы, посыпались самые тяжкие обвинения — в невежественности выпускаемых актеров, в сомнительном качестве певцов, в чрезмерном обилии выпускаемой посредственности, годной разве только на выхода, и т. д. Но правительство обратило внимание на театральное образование только с точки зрения экономической. В 1856 году был учрежден особый комитет для рассмотрения предложений, «клонящихся к отвращению дефицитов по императорским театрам», который и не замедлил найти их причину между прочим «в настоящей организации театральных училищ, обязывающих дирекцию принимать на службу выпускаемых воспитанников». Оказавшись под подозрением, Петербургское театральное училище заволновалось. «Нет сомнения, что театральному училищу необходимо новое устройство, сообразно с современными и с национальными и местными потребностями, но все ли безусловно дурно в нем теперь и не приобрело ли оно своею семидесятилетнею жизнью добрых результатов?» лепетало само училище и в подтверждение своей правоты

спешило назвать ряд выдающихся актеров, певцов и музыкантов, выпущенных из училища. И тут же указывалось на то, что, мол, даже Парижская консерватория предполагает реорганизоваться по типу Петербургского театрального училища. Александр II ознакомился с проектом реорганизации и, отклонив вопрос об уничтожении монополии императорских театров, одобрил план изменения положения о театральном училище, об образовании консерватории и особой танцовальной школы.

Особая комиссия представила разработанные проекты. Однако при этом она сомневалась в необходимости диференциации образования, ссылаясь, между прочим, на то, что ученики консерватории, по уставу приходящие, будут постоянно простуживаться (!), и предлагала по существу увеличить кредиты, отпускаемые театральным училищам, которые смогут повысить благодаря этому качество учебного плана.

Сомнения, высказанные комиссией, дали свои результаты. Дело преобразования театральных школ заглохло. Однако то, чего не хотело сделать правительство, было осуществлено по инициативе общественной буржуазной организации — Русского музыкального общества. В 1862 году в Петербурге и в 1866 году в Москве были учреждены консерватории. Это были высшие учебные заведения, ставившие себе целью подготовку и оперных и драматических артистов, не говоря уже об инструменталистах.

У Театрального училища объявился серьезный конкурент с учебным планом и порядками, отвечающими новым требованиям. Это заставило его призадуматься, и тот же директор, который еще не так давно хотел ограничиться паллиативными мероприятиями, «пришел к убеждению, что С.-Петербургское училище по неприменимости к современным требованиям положения и штата оного... требует коренного преобразования», и стал хлопотать об учреждении специального комитета по его реорганизации. Буржуазная пресса увидела в этом свою победу и торжественно отметила ее на страницах газет. Но и на этот раз Комитет оказался далеко позади возлагавшихся на него надежд. Во-первых, он стоял за нераздельность театрального обучения (впрочем, задачи отдельных отраслей преподавания формулировались отдельно). Театральное училище по новому проекту имело целью подготовку «балетных танцовщиков и танцовщиц и вообще артистов мимического искусства, равно драматических актеров и актрис, а также оперных певцов и певиц». Для драматической и оперной специальностей предполагалось открытие «специальных классов», в которые, не в пример прошлому, должны были поступить уже не

дети, оказавшиеся неспособными к балету, а, наоборот, юноши не моложе шестнадцати лет, явно обнаружившие способности к этим искусствам. Учебный план подразделялся на части: общеобразовательную и специальную. В числе общеобразовательных предметов мы видим: историю театра и выдающихся театральных деятелей, изучение ролей с подробной характеристикой образов и тренировкой по классу драматической и оперной практики, упражнение в концертном пении, лирической декламации и пр. Особое внимание обращалось на методику преподавания.

Практическое решение вопроса было оттянуто до 1866 года, когда наконец был реализован проект 1863 года. Но реформа была, по существу, половинчатой, и не успела она реализоваться, как в буржуазных кругах затребовали большего. Через четыре года с критикой этой реформы и предложением новой выступил режиссер Александринского театра в Петербурге Е. Воронов. Он писал: «Чтобы дело пошло хорошо, надобно начинать его сначала...» а между тем «у нас начинают дело с конца, т. е. прямо с концерта, оставляя в конце гаммы и экзерциции». И далее с поразительной обстоятельностью он излагал свое основное положение: «Актеру необходима предварительная тренировка умственная и физическая. Так как актер на сцене должен елико возможно верно передавать движения души помощию своих выразительных средств, то во главу угла должно быть положено изучение психологии и физиологии. Но этого мало. Так как каждый человек действует в определенной среде, то необходимо изучение истории в ее социальном («дайте мне понятие о классах общества»), этнографическом, археологическом и биографическом разрезах. Далее, необходимо изучение истории драмы, истории и теории сценического искусства, эстетики, риторики и пиитики. К числу физических тренировочных предметов относятся: работа по голосу и слову, пение, декламация, чтение, работа по интонированию, мимика, жест, пантомимика, для чего необходимы занятия танцами и фехтованием. Только пройдя все эти вспомогательные подготовительные предметы, можно приступить к упражнению в драматическом искусстве, как таковом. Обучение должно продолжаться два года: первый год тренировочный, второй — практический художественный».

Проект Воронова впервые ставил проблему театрального образования взамен кустарнического прохождения ролей. Проект был настоящим событием. О нем заговорили в прессе, на лекциях. По-своему откликнулась и дирекция императорских театров. В 1868 году Воронов был приглашен

преподавателем Театрального училища с обширнейшими полномочиями. Но, к сожалению, Воронов в том же году умер. В Театральном училище его заменили двое — один по практике, другой — по теории драматического искусства. В общеобразовательной программе были сделаны кое-какие изменения — дело этим и кончилось.

Поскольку была поставлена проблема театрального образования, всплыл и вопрос об учебниках (до того времени их вообще не было). И действительно, с начала 70-х годов они начинают появляться один за другим.

«Грозой» Островский закончил свое формирование как драматург, свою реформаторскую роль в истории русского театра. Это было в 1859 году. К этому времени закончилось и формирование русского бытового реализма в актерском мастерстве.

Необходимо отметить, что бытовой и психологический реализм, правда «на сцене», оказался тем сценическим языком, который пришел на смену вычурной декламации патриотической героики Кукольников и Полевых и их истолкователей (Каратыгин и др.). Правдивый сценический язык появился как раз в то время, когда общественное мнение поняло цену вычурной патриотической лжи и потребовало жизненной правды. В этом воинствующее, политически-революционное значение нового направления. Реализм, «правда» на сцене были тем, чего искали и в действительности.

Но рожденный в феодально-крепостническом окружении, этот реализм был далек от того, чтобы говорить настоящую правду, чтобы подлинно вскрывать общественно-политические язвы.

Итак, первый этап в творчестве Островского закончился, а с ним, по существу, закончился и острый интерес общественных кругов к купеческой теме в целом. На очереди стал другой вопрос, другая тема — крестьяне. Из истории так называемого освобождения крестьян мы знаем, что в канун освобождения наблюдался неимоверный рост крестьянских волнений и что в конце концов было решено освободить крестьян сверху, чтобы не произошло освобождения снизу. Эта реформа привлекала к себе, естественно, внимание всех общественных кругов, видевших в ней каждый свои выгоды и невыгоды. И драматургия не замедлила отразить это. Крестьянская тема фигурировала еще и до 1861 года. Но в то время пьесы были проникнуты не более, как снисходительной чувствительностью по отношению к крестьянам, которые, оказывается, тоже умеют думать, чувствовать, которые тоже люди. Эта линия не была оставлена и после реформы. Но тут интерес драматургов сосредоточился вокруг

того, как различные общественные круги приняли реформу и какие на этой почве создавались классовые взаимоотношения.

Часть авторов всячески пыталась доказать благодетельность реформы («Прошедшее, настоящее и будущее» А. Нивинского). Вчерашние изверги после реформы внезапно добрели, рисовалась идиллическая картина. Под занавес пелись гимны. Задача момента в том, чтобы «притти на помощь правительству в укреплении его на пути реформы». Но писались и пьесы, прямо противоположные по своим установкам. Одни из них указывали на ожесточенное сопротивление помещиков реформе («Отрезанный ломоть» А. Потехина), на расслоение в дворянской среде, на радикальные настроения молодежи. Пьеса «Житейская суета» Владыкина давала картину ожесточенной мести крестьян помещикам. Такие пьесы, понятно, не пропускались цензурой, или им ставились всевозможные ограничения. Спасаясь от цензурных преследований, авторы поневоле отошли к узкой семейной тематике. Это произошло, например, с А. Потехиным. Его первоначальные обличительные тенденции (проникнутые, правда, не более как либеральным народничеством) быстро теряли свой пафос и привели к тому, что в годы махровой политической реакции он оказался настолько благонадежным, что был даже приглашен заведывать труппой Александринского театра (игравшего в ту пору явно реакционную роль). «Основная идея комедии — показать твердость и несокрушимость семейного начала в русской жизни, хранимого и поддерживаемого преимущественно женщиною. Цель комедии — осмеять и опозорить всякое покушение подорвать или осмеять этот святой элемент русской жизни», так оправдывался Потехин перед цензурой.

Идиллическое изображение крестьян влекло за собой формирование так называемого «рубашечного» тона, представлявшего собою смесь сентиментализма, героики и реалистической бытовой правдивости. Этот тон прочно засел на русской, особенно провинциальной, сцене и держался вплоть до конца столетия. Особенно благодарную почву он нашел в практике так называемого «народного» театра (театр «Скоморох» Лентовского, балаганы с их крестьянским патриотическим репертуаром и пр.), в драматургии А. Потехина, Аверкиева и лубочной балаганной драматургии «народных пьес».

Бытовой реализм, укрепляясь на сцене в драматургии и актерском мастерстве, нашел отражение и в сценическом оформлении. Прежняя подвесная кулисная система была заменена павильоном — трапецоидальной комнатой с дверьми и окнами. В комнатах появилась меблировка, бутафо-

рия, реквизит. Правда, первое время непосредственно не обыгрываемые актером предметы писались художниками на стенах (картины, шкапы, драпировки, окна и т. п.). Но необходимые по ходу действия предметы представляли собой подлинные вещи. Это был целый переворот в театральной системе. Однако и здесь не обошлось без некоторых противоречий. Пользуя, с одной строны, подлинную вещь, с другой — обстановку сцены схематизировали, обобщали: вещи расставлялись по планшету чрезвычайно условно.

По счастливой случайности мы располагаем единовременными высказываниями по этому поводу московской и петербургской критики. (Автору настоящей работы пришлось наблюдать аналогичную картину в начале XX века в дни гастролей в Петербурге известной московской артистки О. О. Садовской.) «Комнаты на сцене меблируются обыкновенно самым неестественным образом, как-то условно, традиционно, как будто по какой-то формуле. В редкой сценической комнате не увидите вы на так называемом первом плане с одной стороны дивана с стоящим перед ним столом, с другой — тоже стола при нескольких стульях: тогда как стены комнаты обыкновенно пусты и как будто ждут мебели. Меня всегда удивляло это, и до сих пор, несмотря на привычку к этой условности, я не могу с ней помириться». И далее критик спрашивает, для чего же, собственно, это делается. Не для того ли, чтобы актеру был слышнее суфлер, не для того ли, чтобы актеры все время могли играть лицом в публику. Ибо «где же видано, чтобы, например, диван спинкою, может быть даже неокрашенною, был обращен к выходной двери?» Не меньше возражений встречало обыкновение строить на сцене «комнаты без окон, с одними дверями, или с окнами по противоположным стенам, что давало декорации характер коридора» (Баженов). «Не менее условны костюмы. Не говоря уже об исторических пьесах — здесь реформа произошла в середине 60-х годов, — нелепы были костюмы и в современных пьесах». Убранство сценических комнат производилось с небрежностью и такой же условностью. Так, например, даже в Александринском театре для украшения стен во всех случаях фигурировали две неизменные картины — одна представляла Александринский водопад, другая — кающуюся Магдалину. В Александринском театре было всего две перемены декораций: комната богатая и бедная, да еще сад» (Соколов). Они употреблялись в любой пьесе, к какой бы среде и эпохе она ни относилась. Перемена мебели сказывалась только в перемене чехлов. Если мы проследим ремарки Островского, то увидим, что он учитывал эту бедность декораций.

ГЛАВА XIV

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ И АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Хроники Островского. Алексей Толстой. Проблема буржуазии и царской власти. Балакиревский кружок. Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин. Развитие археологического реализма в вещественном оформлении.

Становление буржуазной культуры, как известно, повлекло за собой развитие точных знаний и, в частности, изучение документария. Буржуазия хотела под иным, новым, своим углом зрения пересмотреть русскую историю и найти в ней исторические предпосылки, объясняющие и оправдывающие ее права на историческую роль. С этой целью мобилизуются и впервые подвергаются изучению архивные данные. Начинается расцвет исторических дисциплин. Появляются в печати труды Соловьева, Костомарова, Забелина и других историков. Все они стремятся осознать и истолковать события русской истории в противовес старым дворянским трактовкам с новых, буржуазных позиций. В новом, ином свете предстают события XVI—XVII веков, известные под именем смутного времени, события, не случайно в свое время привлекавшие внимание драматургов.

В эпоху национальной патриотической драмы Полевой, например, подчеркивал роль купечества, Кукольник тоже, Гедеонов («Смерть Ляпунова») в противовес им ставил акцент на представителях военно-феодальной знати. Один Пушкин в «Борисе Годунове» выдвинул роль массы и создал подлинно социальную драму.

В данный момент происходит однородное явление: представители различных классовых групп делают попытку каждый с позиций своего класса истолковать средствами сценических образов опубликованные исторические материалы. Обращение к историческим темам в драматургии становится распространенным, но для каждого из писателей диктуется иными побуждениями. В 60—70-х годах на исторические темы пишут Островский, Алексей Толстой, Чаев и

др. «Современных пьес больше писать не стану, я уже давно (очевидно, с 1850-х г.) занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей; буду писать хроники, но не для театра. На вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, буду отвечать, что они неудачны. Я беру форму «Бориса Годунова» (речь идет, очевидно, о Дмитрии Самозванце), таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра», писал Островский в эти дни.

Если отход от театра Островскому подсказывался рядом личных неудач, то заинтересованность историей в целом была явлением не случайным и, несомненно, выходила за пределы личного мироощущения. Анализ исторических пьес Островского позволяет достаточно точно определить это.

Первая хроника, относящаяся к 1861 году, — это «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». Это была совершенно определенная фигура, предложенная в герои трагической музы еще идеологом буржуазной драмы Плавильщиковым. Эту фигуру выводили на сцену и представители патриотизма эпохи николаевской реакции («Рука всевышнего отечество спасла» и др.). С этого начал и Островский. Расценивая очень низко представителей феодального дворянства, он не знает меры в возвышении Минина, что дает повод радикальной критике сравнивать его хронику с лубочной картинкой, в которой «на первом плане колоссальный Минин, за ним его страдания наяву и видения во сне, а совсем назади два-три карапуза, изображающих русский народ, спасающий отечество». «По-настоящему следовало бы картину перевернуть, потому что в нашей истории Минин, а во французской Иоанна Д'Арк понятны только как продукты сильнейшего народного воодушевления» (Писарев).

На данном этапе творчества Островского чувствуется определенное влияние Кукольника. Это чувствуется, в особенности, при сопоставлении двух дошедших до нас редакций хроники Островского. Вторая, позднейшая из них имеет батальную сцену в духе прежних драм и, что в особенности важно, содержит реплики Минина, ярко вскрывающие отношение хроники к современным событиям. После победы над врагами Минин в порыве патриотического экстаза произносит длинный монолог, заключающий следующие строки:

... любовь моя хотела
Увидеть Русь великою, богатой,
Цветущею привольем на свободе,
Работных чад в поту за тучной жатвой
И русла рек, покрытые судами,
И правый суд по мирным городам,

И грозный строй несокрушимой рати
На страх врагам, завистливым и гордым,
И на престоле царства милость...
Мы видели начало избавленья,
А остальное пусть увидят внуки.

По существу, они ничем не отличаются от реплик героев драм Кукольника и Полевого.

Эпоха буржуазных реформ дает Островскому повод к выдвижению представителя торговой буржуазии. И во второй редакции он подчеркивает, что Минин способен к земскому делу в той же мере, в какой и к предводительствованию войском и одержанию побед, что купечество достойно того же положения, которым ранее владело одно дворянство. В данной редакции пьеса оканчивается объявлением о пожаловании Минина думным дворянством.

Проходит несколько лет, и Островский (в 1864 году) разделывается с боярством в своей комедии «Воевода», совпадающей своим появлением в свет с двухсотлетием разинского движения. Интересы торговой буржуазии не оставляют Островского и здесь. Сюжет «Воеводы» отталкивается от подлинного исторического документа — снятия с воеводства одного из царских ставленников. При отправлении его на воеводство ему было наказано «посадским и всяких чинов людям налогов никаких не чинити», а он вместо того «торговых и промышленных людей напрасно... сажал в тюрьму и пытал и от того имал тюремною теснотою и всяким мучением». Островский изображает картину столкновения воеводы с «разбойниками» и становится на их защиту. Обе эти пьесы на много слабее ранее им написанных.

Но вот, в 1865—1866 годах появляется ряд исторических драм: «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, «Дмитрий Самозванец» Чаева и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского. Все три произведения вызваны, несомненно, одними и теми же фактами: обострением патриотического национального чувства в связи с польскими событиями. Жестокая расправа с поляками искала себе оправдания, и писатели из различных станов поспешили с предложением своих услуг. А. Толстой напоминал о неудачных войнах Грозного с поляками и о польской кичливости, Чаев и Островский — о бедствиях, пришедших к нам из Польши вместе с польским ставленником Дмитрием. И хотя все эти пьесы имели самостоятельные установки, все они в той или иной мере были проникнуты националистическим шовинизмом. Впрочем, польская тема в этих пьесах была эпизодом, центральное же место занимали разо-

блачение боярства у Островского и Чаева и решение проблемы царской власти у А. Толстого. Островский не жалел красок для дискредитации бояр. Ход исторических событий рисуется ему как борьба боярства за утрачиваемые позиции. Боярству был нестерпим гнет Годунова, и оно охотно противопоставляет ему Дмитрия, но, когда этот последний не оправдывает их расчетов и принижает то же боярство, оно не задумывается над тем, чтобы его уничтожить.

Островский признается, что берет за образец «Бориса Годунова» Пушкина. Но делает он это чисто внешне: он распределяет материал не по длительным актам, а по небольшим картинам, стремится писать правдивые, жизненные картины, в которых главным действующим лицом является масса — боярство, купечество и даже крестьянство; он развивает образы Пушкина (это особенно относится к образу Дмитрия). Мало того, Островский дает сцену, чрезвычайно ярко напоминающую сцену Пушкина у фонтана. Между пьесами Чаева и Островского очень много общего. Это объясняется тем, что оба автора пользовались одними и теми же источниками, опубликованными Костомаровым. Местами обе пьесы представляют собой по существу два варианта (стихотворный у Островского и прозаический у Чаева) изложения Костомарова.

В литературном отношении «Дмитрий» Островского несравненно выше «Минина». Но, отойдя от литературного влияния Кукольника, Островский не отказывается от сгущения патриотических красок. Он заканчивает пьесу репликой:

не царствовать ему (Шуйскому).
На трон свободный
Садится лишь избранник всенародный (т. е. Романов).

Вслед за «Дмитрием», Островский написал еще хронику «Тушино» — одно из наиболее слабых своих произведений. Неудачи в области исторических хроник, повидимому, вновь разочаровывают Островского. Он отказывается сперва от разрешения в своих хрониках общественных проблем, а затем и от этого жанра в целом. Новая историческая пьеса, написанная им в сотрудничестве с директором императорских театрв Гедеоновым («Василиса Мелентьева», 1867 г.), представляла собою уже не социально значимую историческую хронику, а лишь драму из личной жизни царя, драму, сценически эффектную, однако мало значительную. Литературные ее качества ниже качеств «Дмитрия».

Приблизительно в те же годы (1865—1870) появляется трилогия Алексея Толстого: «Смерть Иоанна Грозного», «Царь

Федор Иоаннович», «Царь Борис». А. Толстой[1] интересуется той же картиной борьбы за власть отдельных придворных групп, но разрешает ее не в стиле бытовых комедий, а в стиле трагедии. Таким образом он в известной мере восстанавливает этот жанр. Только роль судьбы заменена у него «силою вещей, результатом, истекающим с логической необходимостью из образа действия каждого, подобно тому, как из зерна образуется растение и приносит свой собственный плод, себе одному свойственный». Так характеризует Толстой идею своих трагедий в примечаниях к их сценической постановке. Трагедии Толстого непохожи на классические трагедии: перед нами живые люди, во всей сложности их характеров. Оставаясь верным историческим событиям и образам, он в то же время придает им глубоко современный характер.

Постановка проблемы власти была также вполне конкретной. Каракозовским единомышленникам давался ответ, что есть монарх и монарх. Александр II—это не Грозный, и чувства, с которыми была встречена смерть Грозного не могли бы повториться в случае смерти Александра. Но из этого не следует, что царь должен быть слабовольным и слабосильным (симпатии Толстого на стороне Бориса). Помня расправу с поляками, со студентами, с крестьянами, с Каракозовым, он дает сцену Бориса с его детьми, звучащую вполне современно:

ты стал не тот!
Куда девалась благость?.. Когда бывало
Народу ты показывался — радость
Во всех очах сияла: на тебя
С любовию смотрели и с доверьем.
Теперь же, о какая перемена!
Теперь со страхом смотрят на тебя!
Взгляни вокруг: везде боязнь и трепет
Уж были казни...

БОРИС

Сердце
Меня склоняет милостивым быть.
Но если злая мне необходимость
Велит карать — я жалость подавлю
И не боюсь прослыть жестоким.

И

если я,
Которого терпение тебе

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 205.

Так ведомо, решается карать —
То, стало быть, я не могу иначе!

Толстой не жалеет красок для разоблачения боярских фигур и крайне резко рисует придворную камарилью. Цензура, как известно, не допустила вторую трагедию к представлению. Возможно, что это повлияло на А. Толстого в том смысле, что в третьей трагедии он становится на сторону Годунова и рисует его вопреки предшествующим трагедиям в крайне привлекательных чертах.

А. Толстой со своих позиций пытается дать характеристику реализма 60-х годов: «Полная и голая правда есть предмет науки, а не искусства. Искусство не должно противоречить правде, но оно не принимает ее в себя всю, как она есть. Оно берет от каждого явления только его типические черты и отбрасывает все несущественное. Как его (драматурга) фигуры в драме не суть повторения живых личностей, очищенных от всего, что не принадлежит к их сущности, так и драматический артист должен в исполнении воздерживаться от всего, что не составляет сущности его роли, но тщательно отыскивать и воспроизводить все ее типические черты. Его игра должна быть согласна с природой, но не быть ее повторением». И далее он высмеивает возможные попытки мелочных бытовых сценических характеристик исторического образа. Актер должен «проникнуться идеей, им представляемой... имея в виду идеальную, а не реальную правду».

Несомненно, это было наиболее правофланговое определение с не забытых еще позиций дворянского реализма. И не случайно мы его слышим из уст А. Толстого. Это был сигнал к «реставрации» дворянского реализма.

Что же касается стиля сценического воплощения исторических пьес, то, несомненно, в актерской игре сочетались принципы указываемого Толстым эстетизированного реализма с тем русским «рубашечным» тоном, о котором речь шла выше. Исторические пьесы трактовались в том же условно «народном» стиле, который вырабатывался на материале национальных патриотических народных пьес еще со времени Кукольника. В этом смысле они не только не внесли в театр ничего нового, но даже повернули актера несколько назад.

Выразителями буржуазного реализма в опере были композиторы, объединявшиеся в так называемый балакиревский кружок — в «Могучую кучку». Было бы однако неправильным думать, что члены этого кружка — единомышленники. Тенденция к сглаживанию противоречий между ними,

правда, наблюдалась. Мировоззренческая, а отсюда и творческая рознь была между ними достаточно сильна еще в самом начале их деятельности, и по мере усиления политической реакции она возрастала. В числе ведущих фигур здесь следует назвать Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и Балакирева.

Мусоргский[1] занимает самый левый фланг. В молодости он увлекался Чернышевским. Анализируя классовые противоречия, он становился на сторону крестьян. «Крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления — на сходках они ведут дело прямо к цели и по-своему дельно обсуждают свои интересы; а помещики на съездах бранятся, вламываются в амбицию — цель же съезда и дела уходят в сторону. Это факт утешительный». Хотя у Мусоргского и не было ясно выраженных философско-политических воззрений, однако справедливо отнести его к числу народников. Народническими воззрениями проникнуты две его знаменитые оперы — «Борис Годунов» и «Хованщина».

Дебютировал он оперой на текст Гоголя «Женитьба». Мусоргский держится в целом тех же принципов дворянского реализма, которые характеризуют творчество Гоголя и Даргомыжского (в «Каменном Госте».) Оперу «Женитьба» нельзя ставить рядом с последующими его произведениями.

«Борис Годунов» дает картину преддверия крестьянского движения, «Хованщина» рисует одно из наиболее ярких движений. В обеих операх Мусоргский отводит большое внимание народу. В «Борисе Годунове» он делает акцент на народе еще в большей мере, чем это сделано у Пушкина, текстом которого он пользуется. Переходя же к написанию «Хованщины», он говорит о том, что «ему хочется сделать народную музыкальную драму». И соответственно обращается к стрельцам и раскольникам. Установки Мусоргского определяются следующим его высказыванием: «Черноземная сила противится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава, ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII века Русь-матушку таким орудием, что и не распознали сразу, чем ковыряют, и как чернозем, раздалась и дыхать стала. Вот и восприяла, сердечная, разных действительно и тайностатских советников, и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: «куда прет?» Сказнили неведущих и смятенных: сила! а приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом, только время не то». И далее: «Ушли вперед! — врешь,

---

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 189.

там же! Бумага, книги ушли, мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или иное с ним состряпалось, — там же».

Мелодии в этих операх Мусоргский строит на фольклорном материале и при этом стремится передать его возможно ближе к подлиннику. Там же, где идет обычный диалог, он пользуется речевыми интонациями, стараясь как можно ближе держаться их подлинного бытового рисунка.

На иных позициях стоял Римский-Корсаков[1]. По его собственному признанию, он воспитывался на Герцене, Огареве и «Колоколе». Дебютировал он в 1868—1872 годах оперой «Псковитянка», подсказанной ему между прочим Мусоргским. В этой опере он дает яркую картину народного веча, смыкаясь таким образом с Мусоргским. Но тема «серого мужика» мало интересует его в дальнейшем. В либретто к «Садко», «Снегурочке» он трактует народные сцены только как декоративный фон. Мало того, мы знаем, что Римский-Корсаков в начале своей деятельности расценивал «Снегурочку» Островского сравнительно низко. Но в 1879 году он вдруг оценивает ее красоты, «влюбляется» в сказку и пишет на нее оперу. Римский-Корсаков вскоре переходит на сказочные сюжеты и им посвящает весь остаток своих сил. В «Граде Китеже» он не чужд мистицизма.

Суммируя высказывания его и наблюдения над его творчеством, мы видим, что он не идет дальше буржуазного либерализма. Что же касается реализма Римского-Корсакова, то он значительно условнее реализма Мусоргского. Так, например, он не подает народную мелодию без предварительной обработки, стилизации. Есть еще одна черта, резко отделяющая его от Мусоргского и от других кучкистов, — это сближение с Консерваторией, к которой кучкисты относились оппозиционно. Он усваивает весь арсенал современной музыкальной науки и техники и не только сам пишет оперы весьма изощренной формы, но и берет на себя завершение работ, оставшихся недоделанными после смерти Мусоргского.

В духе реализма осуществлен и «Князь Игорь» Бородина. О героях бородинских опер писали: «Действующие лица Бородина прежде всего не герои, не идеальные и вымышленные образы, но простые смертные... В могучих ли речах народа или в пьяных, бесшабашных песнях бродят Скулы и Ерошки, в причитаниях ли красных девушек, или

[1] См. биографические сведения в конце книги, стр. 198.

в томлении красавицы княжны мы не видим автора: композитор уступил свое место чувству действующего лица».

Наконец, что касается Балакирева, то он отошел от Мусоргского ранее и резче других, и очень скоро подпал под влияние мистицизма. Как композитор он не пользовался большим успехом.

Реалистические устремления оперной музыки нашли себе столь же четкие реалистические устремления и в актерском мастерстве. Лучшими воплотителями образов кучкистов были супруги Петровы (Петрова — рожденная Воробьева). По свидетельству современников, Петров еще до дебюта кучкистов имел стремление превращать в речитативы мелодические арии романтической музыки, и именно под его влиянием Даргомыжский написал «Русалку» и «Каменного гостя». Петров особенно пользовался успехом в роли мельника в «Русалке». Когда эта опера увидела свет рампы, критика писала о Петрове в самых восторженных тонах. «Мимика Петрова, искусная декламация, необычайно ясное произношение, правильная просодия заслуживают величайшей похвалы... При одном его появлении, не услышав еще ни одного слова, зрители уже осознают по выражению лица, по судорожному движению его рук, что несчастный мельник помешан... Петров придавал всем речитативам особую интонацию... Невозможно передать словом всех оттенков замечательно умной и драматической игры Петрова». Разрабатывая роли, он входил во все психологические тонкости и обосновывал их научными справками. Петров имел громадное влияние на развитие реалистической русской оперы и в частности на творчество кучкистов.

Однако на игре оперных артистов больше, чем на игре драматических, сказывалась условность буржуазного реализма. Реализм Петрова «никогда не переходил грани идеально-художественных типов. Его последователи во втором и третьем поколении искажают значение в искусстве реализма. Современные артисты (XX века) стремятся дорисовать тип Сусанина новыми, оригинальными штрихами и жестоко уродуют его. Например, играют в лаптях, в грязном зипуне и т. п., но этот реализм не художественен. Сусанин в действительности мог быть горбатым, скрягою, ходить в лоснящемся зипуне и босиком, но Сусанин мог быть и идеально-красивым мужиком, он мог иметь величественную фигуру, роскошную бороду. Петров останавливается на последнем. Созданный им тип высокохудожественный, но несколько приподнятый». Впрочем, так он играл в опере Глинки. А, например, роль Варлаама в «Борисе Годунове», судя по сохранившимся фотографиям, играл значительно

реалистичнее. Тех же принципов держалась и его жена. «У какого Тальмы или Гаррика училась г-жа Петрова? — спрашивал Кукольник и тут же добавлял: — Все у ней картинно, сильно, выразительно, грациозно».

Исторические постановки этих дней сыграли глубоко прогрессивную роль в отношении вещественного оформления. Указанный выше расцвет знаний в области истории, археологии и этнографии не замедлил отразиться и на театральном деле. Середина 60-х годов была временем перелома. Так, в конце 1865 года мы читаем: «Что сказать о постановке исторических драм? Одни и те же декорации встречаются и в пьесах IX века и в пьесах XV и XVI столетий. О костюмах страшно и думать. Отрепья боярских шуб, вылинявшие парчи сарафанов, сбитые туфли римских центурионов, ободранные туники византийцев, пробитые шлемы рыцарей — все это явная насмешка над публикой», уже требующей от постановки исторической верности. Сохранилось очень подробное описание постановки «Дмитрия Самозванца» Чаева в Александринском театре в сезоне 1865—66 года. Например: «При поднятии занавеса небольшая кучка народа толпится на авансцене, близ ворот, в ожидании самозванца. Раздаются крики: «Едет, едет!» причем гремят колокола и пушки, и появляется самозванец, окруженный шестью алебардщиками верхами на лошадях; он въезжает в ворота Кремля, народ кричит и машет платками» — жалкая пародия на торжественный въезд Самозванца, известный по описаниям современников. Далее: «Золотая палата, в которой собирается Дума для суда над Шуйским, представляет какой-то «храм индусов» голубого цвета. Это вместо золотого поля и росписи по нем. Трон Дмитрия представляло «кресло, окрашенное белою краскою с золоченою каймою. Сверху балдахин, весьма схожий с маленькими крышами подъездов, устраиваемых внутри богатых дворов над черными лестницами». «Костюмы бояр и польских послов до того безобразны, что не заставляют желать ничего худшего. Не говорю о статистах, которые одеты в синие и коричневые суконные шубы...» и т. д. Пресса в один голос запротестовала. И голос ее был услышан. «Перестали уповать все только на своих цеховых, казенных заправил, которым полагалось все знать, все уметь потому только, что они в штате и на службе; стали обращаться за советом и указанием к профессорам, специалистам, историкам, археологам, живописцам, архитекторам, т. е. к людям, вовсе не принадлежавшим к театральному ведомству» (Стасов). В первый раз в эти годы обнаружилась тенденция монтировать спектакли «сколько-нибудь верными историческими костюмами, ут-

варью, мебелью и т. д.», между тем как до того времени «костюмы, придуманные какими-то невежественными костюмерами, являлись образчиками безвкусия, бестолковости и незнания» (Стасов).

В связи именно с этим постановкой оперы Серова «Юдифь» руководит архитектор Набоков (1863), трагедией Толстого «Смерть Иоанна Грозного» — живописец Шварц (1867), оперы Серова «Рогнеда» — археолог Прохоров (1865), оперы Глинки «Руслан и Людмила» — академик Горностаев (1871) и т. д. Среди художников выделяются имена Шишкова и Бочарова. Лидером нового движения в этой области является Стасов. В своих обстоятельнейших рецензиях он подробно описывает постановки, уделяя едва ли не первое место вопросам внешнего оформления. От него же мы узнаем, например, такие интересные подробности, как то, что дирекция, отпустив на пушкинского «Бориса Годунова» всего восемь тысяч рублей и на оперу «Руслан и Людмила» десять тысяч рублей, на постановку других исторических пьес и опер, как, например, «Смерть Иоанна Грозного» Толстого и «Василиса Мелентьева» Островского и Гедеонова, отпускала от тридцати пяти до пятнадцати тысяч рублей (в одном случае автором был личный друг Александра II, во втором — соавтором — директор театров).

Стремление к исторически точному оформлению пьес получило наименование «археологического» реализма и, несомненно, представляло собою явление, аналогичное мейнингенскому.

Археологический реализм, как это легко заметить, развился и осуществлялся на постановках, содержание которых относилось к эпохе феодализма. Если же к этому прибавить эстетические тенденции А. Толстого и певцов Петровых, то становится понятной его классовая природа: археологический реализм был разновидностью дворянского реализма эпохи его реставрации.

Постановка исторических пьес заставила пересмотреть принцип постановки и пьес бытовых. Оказывается, например, «Недоросль» уже в эту пору игрался в костюмах екатерининских времен. Но костюмы «Горе от ума» еще представляли пеструю беспринципную смесь. Фамусов, Скалозуб и Тугоуховский выходили на сцену в костюмах своего времени, все же прочие персонажи — в костюмах 60-х годов. «Между тем, кто же не согласится, что Софья, одетая по последней парижской картинке, с кринолином в четверть сцены, в самоновейшей модной прическе с нелепым волосяным бантом на самом лбу, Софья, безобразно декольтированная, такой же анахронизм, каким был бы фонвизинский бригадир

в форменном фраке какого-нибудь нынешнего статского советника или шекспировский король Лир в военном мундире одного из современных нам королей».

Постановка исторических пьес имела и особое политическое значение: идеи панславизма под эгидой России в ту пору интенсивно занимали русское правительство, и уже за десяток лет до так называемой славянской освободительной войны у нас делаются попытки средствами театра завоевывать себе сторонников в среде западных славян. В 1867 году оперы «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя» Глинки даются в Праге. «Дневник Познанский» и другие газеты заговорили о том, что эти постановки на пражской сцене «являются не по свободной инициативе самих чехов, чешского общества, пражской театральной дирекции, а по русским проискам и интригам и что даже русским правительством отпущена огромная сумма на постановку этих опер. Толки враждебных газет и людей были в самой Праге настолько сильны, что невозможно было совершить торжественной процессии, назначенной для перенесения бюста Глинки в чешский музей, и бюст поставили там без всякого особого торжества».

ГЛАВА XV

РЕАЛИЗМ В БАЛЕТЕ

Балет. Балетмейстеры Сен-Леон и Петипа. От дивертисмента к гран-спектаклю. Оперетта.

Разновидностью театра, наименее отразившей на себе влияние мелкобуржуазной, разночинной идеологии, был балет, составлявший излюбленный жанр аристократических и дворянских кругов и примкнувших к ним кругов крупной буржуазии.

Романтический балет в эпоху 60-х годов отмирает. К этому времени приглашается в качестве балетмейстера Сен-Леон. Было бы ошибочным считать его представителем реалистического направления. Сен-Леон по существу был прекрасным постановщиком отдельных танцовальных номеров. Под его влиянием балет приходит в своего рода ревю — обозрение, представляющее собою вереницу танцовальных номеров, дивертисмент. Драматическое действие романтического балета сменяется непрерывным, бессвязным танцем. Некоторое время Перро и Сен-Леон работают в Петербурге вместе и друг с другом соперничают. Мариус Петипа синтезирует обоих балетмейстеров, заимствуя у каждого из них те черты, которые ему нужны; от Перро он берет развитое драматическое действие, а от Сен-Леона танцы. На сочетании этих двух элементов, на своего рода примирении их и строится формально-конструктивное развитие дальнейшего балета. Умелым сотрудником Петипа становится либреттист Сен-Жорж. В 1862 году Петипа ставит балет «Дочь фараона» — балет, которым открывается новая эпоха, новый балетный стиль. Кроме указанного сочетания драматического действия с танцовальным дивертисментом, этот стиль характеризуется также тяготением к большому полотну (аналогичное явление наблюдается в это время в области живописи). Громадная сценическая площадка императорской балетной сцены покрывается многочисленными танцовщиками и танцовщицами.

Один из позднейших критиков характеризует новый жанр, как тяготение к «глыбам». Так, о «Дочери фараона» он писал: «Сколько тут фигурирует лиц, нужных и ненужных. Дочь фараона, ее подруга, англичанин, две наперсницы, кавалер танцующий, чуть ли не брат фараона» и т. д. Декорации выполняются с возможной пышностью и великолепием. От спектакля веет богатством, довольством. Буржуазный вкус вносит в постановку свой барочный характер: мы видим обилие приторной красивости, гирлянды, цветы, грациозные группы, словно заимствованные с конфектных коробок. Развивается балетный массовый танец — кордебалет, являющийся аналогом обильных оперных хоров и массовых сцен исторических драм этого времени. В угоду взыскательному зрителю он составляется из неизменно красивых женских тел и головок, украшаемых парикмахером в современном вкусе, с многочисленными браслетами, серьгами, диадемами и т. д.

Вторым отличительным моментом является следование злободневным интересам. Злые языки театральной критики даже поговаривали о том, что «балетоманская» публика с явлениями текущей жизни знакомилась именно из балетов. И действительно: постройка Суэцкого канала способствует созданию балета «Дочь фараона», экспедиция Норденшельда на север — балета «Дочь снегов», война «за освобождение славян» — балета «Роксана» и т. д.

При этом со всей той условностью, которую допускает балет, в него включается археологический реализм. Так, например, при постановке «Дочери фараона» тщательно изучается Египет.

Все описанные нами сценические разновидности, включая балет Сен-Леона, представляли собой серьезный род искусства — «серьезный» балет. Но эпоха развития промышленного капитала, приведшая к победе буржуазию, создавшая ажиотаж наживы и обогащения, не могла не возродить увеселительных жанров. В этих целях и был использован вид театра, который у себя на родине играл роль ярко сатирическую. Будучи пересаженным на русскую почву, он потерял в руках веселящихся буржуа остроту своего жала, свои социально-прогрессивные тенденции и сделался исключительно развлекательным. Сатира была заменена гривуазностью. Речь идет об оперетте. Ведя свое начало от комической оперы и водевиля, оперетта была тем синтетическим жанром, который обладал максимально театральными элементами и мог удовлетворить любой спрос. Здесь был и влюбленный герой, изъясняющий свои чувства в слащаво-приподнятых монологах и ариях, здесь были и головокру-

жительные каскадные певицы, кокетливые и задорные, здесь были комики, нелепые и грубые, вызывающие смех своими наглыми выходками.

Оперетта появилась на русской сцене в зимний сезон 1864—65 года и в течение почти целого десятилетия держала на втором плане русские драматические спектакли. «Русские зрители, и столичные, и провинциальные, совершенно обезумели от этой новой театральной вакханалии. От палат до помещичьих усадеб и квартир становых приставов воспевался лебедь, «который был моим папашей» (фраза из оперетки «Прекрасная Елена»); и на сценах и в семьях все пошло «кувырком, кувырком» (то же). В театрах серьезный репертуар сразу провалился; сборы давали только оперетки — на всех остальных пьесах хоть шаром покати: в зале никого. Недавние Лиры и Ляпуновы, чтобы не умереть с голоду, должны были перерядиться в Агамемнонов и Фалыксакана, Любим Торцов стал Менелаем, и Мария Стюарт — Периколою. Театральной толпе каскадная оперетка пришлась как нельзя более по вкусу; она льстила ее чувственной изнанке, она забавляла, она продвигала сцену к ее кабацким запросам, она давала дремлющей провинции доступное лакомство, более изящное и пикантное, чем прежние цыгане и арфянки. Каскадная оперетка оказалась как нельзя более по плечу и полуграмотному, невежественному русскому актерству. Для этого жанра требуется действительно немногое: каерский комизм, нахальная развязность — для мужчин и красивое личико, немного голоса, побольше красивого тела, еще побольше ухарства и как можно меньше стыда — для дам, вот и все» (Коровяков).

Среди авторов оперетт можно назвать Оффенбаха, Зуппе, Лекока. Они дали «Прекрасную Елену», «Птичек певчих», «Фауста наизнанку» и др.

Пикантный, легкий французский жанр при переходе на русскую почву в дни развития бытового реализма, естественно, потерял и свой легкий стиль. Русская оперетка зазвучала тяжеловесно и грубо. Правда, русские актеры пытались создать свой, национальный опереточный стиль игры. Лядова делала попытку привить оперетке водевильную легкость, Абаринова — подлинный драматизм и высокое вокальное качество, но из этого ничего не выходило. В Александринском театре оперетка чередовалась с драматическими спектаклями. Но наряду с этим развивалась и самостоятельная оперетка. К ее услугам были распространившиеся в это время увеселительные летние сады и такие же увеселительные театры: всевозможные «Аркадии», «Альказары», «Кинь-грусти», «Фоли-бержер» и т. п.

Эти же увеселительные сады оказывали приют и еще одному новому театрально-концертному жанру — кафешантану, предку теперешней эстрады. В этих шантанах публика сидела за столиками, ела и пила. Полуобнаженные певицы распевали песенки и танцовали канкан. И кто здесь только не встречался! Безусые юнцы, банковские дельцы, генералы, старички, все это составляло сплошной хоровод, веселившийся и проматывавший легко доставшиеся деньги.

ГЛАВА XVI

ЭПИГОНСКИЙ РЕАЛИЗМ

Театр эпохи реакции (70—90-х гг.)
Декларация Виктора Крылова. Современные актеры. «Актерские» пьесы Островского. Проблема театрального образования. Эпигонский реализм. Штампы. Падение балета. Развитие техницизма.

Мы переходим к 70-м годам, эпохе, которая характеризуется быстрым ростом нашей промышленности, а следовательно и ростом значения новой, промышленной буржуазии.

Островский в это время насчитывал двадцать пять лет своей драматической деятельности. Ему предлагают последовать общему примеру и тоже пуститься в предпринимательство, но он отклоняет это, отвечая: «Тому, что ты пишешь об очень выгодном деле, я, извини меня, не очень верю: честные и благородные предприятия никогда очень выгодными не бывают...» Написав «Грозу», подведя ею итог, найдя синтез, определив вполне конкретно свои позиции относительно купеческой буржуазии в репликах Кулигина, Островский (сам по существу такой же Кулигин в окружении Диких и Кабановых) временно теряет к ней интерес. На месте обличаемых или обласкиваемых им образов появляются курьезные, забавные образы («Женитьба Бальзаминова», «Не все коту масленица»). Островский, словно понимая, что купечество на этом этапе уже не играет прежней исторической роли, перестает его серьезно расценивать.

Хроника Вольфа отмечает: «Купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты-развиватели, эмансипированные барышни, видимо, надоели публике: начала ощущаться потребность чего-нибудь нового, менее тенденциозного» (сезон 1869—70 года). От тенденциозности отмежевывается и другой современный театральный критик. Тенденциозный писатель, т. е. писатель, стремящийся както организовать мысль своего зрителя или читателя, умеет «умно обставить ловко подобранными фактами проповедуемую им идею и привлечь на ее сторону сочувствие... Вы

чувствуете полнейший недостаток жизни в произведении писателя тенденциозного, хотя в то же время не можете отрицать, чтобы все это не отшибало жизнью. Вы видите, что здесь течение жизни слагается по воле автора, а не по воле того неумолимого рока, который в силу известных условий тяготеет над жизнью человека» (Соколов). И, сделав попытку найти себя в исторических пьесах, всю силу своего дарования Островский обращает в сторону дворянства с одной стороны, и новых героев дня — «дельцов» — с другой. Порою он их объединяет в одной пьесе, давая им равнозначную квалификацию. Это — «Волки и овцы». Островский здесь, несомненно, на стороне дельцов, потому что для дворян у него не находится ни одного сочувственного слова. Дельцы по-своему честны и совестливы. У них есть «своя этика», она проявляется даже тогда, когда они покупают женское чувство («Бесприданница», «Последняя жертва»), даже тогда, когда играют на него в орлянку. По сравнению с дворянством Островский, несомненно, на стороне дельцов, но безотносительно он и им не симпатизирует. Он им подчиняется как исторической необходимости, но не любит их. Островский против капитала, против денег, против капитализма. Но с каких же именно позиций он обличает дворянство и дельцов? Во всяком случае не с точки зрения капитализма и промышленной буржуазии.

Семидесятые годы для Островского — годы неуверенности в себе. Единственно кто получает от Островского в это время сочувственное слово — это наиболее обездоленная часть разночинной интеллигенции — студенты (Мелузов) и актеры (о них речь ниже). И, как всегда, он протягивает руку страдающей женщине, кто бы она ни была.

Но проходит несколько лет, и в 1882 году Островский со всей очевидностью называет тех, в чьих интересах он действует и в основном действовал всю свою жизнь. Это снова купечество. Речь идет о попытке организовать национальный театр.

«Остались без театра, — писал он, — во-первых, многие тысячи богатых и средних торговцев, во-вторых, приезжее купечество, в третьих, лишены театра мелкие торговцы и хозяева ремесленных заведений». Для них-то, для их националистического, религиозно-патриотического воспитания Островский и хочет в эту пору организовать в Москве русский национальный театр. Как известно, из его идеи ничего не вышло и не потому, что кто-то ему помешал, а потому, что события назад не идут: Островский запоздал. Патриотические идеи были в угоду политике Александра III, но социальной базы его проект не имел: купечество Остров-

ского само-то уже стало другим. Ему интересны были переводные с французского и им подражающие пьесы модных писателей Дьяченко и Александрова, и оперетта.

Как видим, Островский на протяжении всей своей многолетней деятельности испытывал очень большие и сложные колебания. То он заявляет себя обличителем, бичует, развенчивает, то он настраивается примиренчески, то наконец поддается реакции настолько, что заботится об осуществлении буквально уваровских тезисов.

Наряду с Островским выдвигается ряд новых авторов. Одни из них (Соловьев, Невежин) сотрудничают с Островским и подражают ему, однако, не обладая достаточным талантом, остаются в тени. Другие улавливают требования «современного» зрителя (Виктор Крылов-Александров, Дьяченко), создают пьесы, учитывая силы современных актеров, и быстро входят в моду. Развивается и националистическая народническая драма, «бытовая мелодрама», как ее предлагает называть театральная критика (Потехин, Аверкиев). На сцене звучат всевозможные «Фролы Скобеевы», «Каширская старина» и пр. Особенно большое внимание привлекает оперетта. Такая мешанина в репертуаре наблюдается на всем протяжении реакции 70—90-х годов XIX века. Вся передовая театральная критика констатирует падение театра и низкий уровень драматургии.

Не находя в себе, вероятно, достаточных сил для более широких и художественных задач, драматурги ограничиваются заезженною уже колеею фотографических бытописаний и мелочных изображений серенькой действительности. От общественных тем пьесы переходят к картинам семейной жизни, к альковным и адюльтерным темам. Пьеса стремится угодить своему зрителю, потешить его, насмешить его и в то же время слегка возбудить его нервы. Вместо прежних жанров появляются драматические «этюды», «эскизы», «сцены» из жизни — «дачные», «деревенские», «городские» и т. д. И при всем этом невероятная скудость мысли, идейного содержания, штампы в зарисовке образов.

Одно несомненно: все эти авторы старательно затушевывают в глазах зрителя классовые противоречия. Представители титулованного дворянства, сановники, генералы, помещики, с одной стороны, дельцы и купечество — с другой, порою крестьянство (о пролетариате их пьесы умалчивали) — все живут в мире и согласии, и если между ними и возникают конфликты, то только на почве личных и семейных отношений. Редкая пьеса при этом обходилась без титулованного персонажа, заботливо окутываемого автором романтической дымкой.

«Падение театра и драматического искусства сделалось ходячим мнением» — таков вывод.

Огромный интерес для понимания сложившейся конъюнктуры представляют собою высказывания в начале 90-х годов законодателя театрально-драматургических вкусов этого времени Виктора Крылова. Трудно себе представить более откровенное и циничное высказывание распоясавшегося обывательства. «Так называемый современный репертуар, т. е. пьесы позднейших и современных писателей, составляют главную основу серьезных театральных представлений. Если эти пьесы и уступают классическим, то они уже потому интересны, что ближе к жизни зрителей. К этим пьесам приходится относиться снисходительнее, чем к классическому репертуару, уже за одну их современность, а тем более к новым, интересным сверх того и новизною, и особенно к веселым пьесам. Вызвать в публике смех и веселье, не оскорбляя тонкого вкуса грубым фарсом, гораздо труднее, чем действовать сценами патетическими и даже сильною драмою». Так как стало мало современных интересных новинок, то Крылов рекомендует заняться переводами и переделками, давая при том рецепты, поражающие своей литературной беспринципностью.

Говоря о падении театра, критика не дерзала мыслить до конца. Причину находили там, где наблюдалось уже следствие. Причину видели, с одной стороны, в отходе от Островского. С другой — косвенным виновником называли все тот же бытовой реализм. Второго виновника падения театра находили в лице современных актеров. Их обвиняли в том, что, увлекшись реалистическим направлением, они пренебрегли необходимостью обучения сценическому искусству.

В качестве яростного обличителя современного состояния актерского мастерства выступали представители самого же реализма. Островский в своей записке об организации театральной школы также говорит о падении современного театра (1885); но причину «оскудения сценического искусства» он видит в «излишней продолжительности театральной монополии» императорских театров в столицах. Это вынудило общество, нуждавшееся в театре, итти окольными путями: организовывались любительские кружки, которые находили применение своих сил в клубах. Островский со всей силой обрушивается на любителей. «Что такое любитель? Это прежде всего человек свободный, имеющий довольно досуга и несколько обеспеченный; это человек, который имеет возможность жить порядочно, не стесняя себя ничем обязательным. Отсутствие определенного таланта и сильного призвания и материальное довольство освободили

его от труда — и из него вышел любитель. Не вкусив горького, т. е. не пройдя правильной и строгой школы, не положив упорного труда для изучения техники своего искусства, он желает вкусить от него только сладкое, т. е. лавры и рукоплескания. Он не знает азбуки своего дела... он не хочет подчиниться никакой дисциплине... он не учит ролей... он хочет только играть — это весело и доставит ему удовольствие. Некоторые сделались актерами только из страсти рядиться...» и т. д.

Особенно ярко характеризует Островский провинциальных актеров. Это, «за весьма малым исключением, суть те же любители. Провинциальная сцена — это последнее прибежище для людей, перепробовавших разные профессии и испытавших неудачи, которым больше решительно некуда деваться, это рай для лентяев и тунеядцев, бегающих от всякого серьезного дела и желающих, не трудясь, не только быть сытыми, но еще и жуировать и занимать заметное положение в обществе. Провинциальные актеры — те же любители, только не по охоте, а по неволе и вследствие лени... Если они менее грамотны, то зато более наглы...» «Прежде, лет тридцать-сорок тому назад, провинциальные труппы, которых было очень немного, составлялись из артистов, более или менее подготовленных: в них вошли обломки старых барских трупп целыми семействами, в них участвовали бравшие продолжительные отпуски артисты императорских театров и кончившие курс воспитанники театральных училищ, которых начальство отпускало в провинцию для практики... В последнее же десятилетие развелось и провинциальных театров много, и в актеры пошел всякий сброд». Но Островский не только разоблачает актерство. Из-под его пера выходит ряд пьес, в которых в той или иной мере он защищает актеров. Это — «Лес» (1871), «Бесприданница» (1878), «Таланты и поклонники» (1881) и наконец «Без вины виноватые» (1883). Перед нами Аркашка, удирающий из -под теплого крова, душного для его скитальческой, богемной натуры; здесь Незнамов, «сын внебрачной любви», романтик Несчастливцев, «безумный искатель бурь, словно в них есть покой»... Аркашка беспринципен, Шмага еще того больше. Это люди нечистые на руку, алкоголики. Тяжкое впечатление остается от актерской среды в том виде, в каком ее зарисовал Островский. Но при всем том он говорит о ней с нескрываемой теплотой и любовью. Актеры в пьесах Островского — это раньше всего люди, заслуживающие общественного внимания и участия, это «униженные и оскорбленные». Это социальная группа, которую Островский берет под свою защиту.

Островский знал не только современное состояние, но и историческое прошлое театра. В 1872 году, когда праздновался двухсотлетний юбилей русского театра и когда ряд ученых, особенно же Тихонравов, вскрыл интереснейшие архивные документы, Островский написал юбилейную комедию, в которой, придерживаясь точных исторических данных, воскрешал в живых, художественных образах так называемое начало русского театра. Но в 1856 году исполнилось сто лет со дня открытия русского театра под директорством Сумарокова и при сотрудничестве ярославцев во главе с Федором Волковым. Этот театральный юбилей праздновали также и так же писали юбилейные пьесы.

В своей записке о театральном образовании Островский говорил между прочим, что из среды провинциального актерства не все были безнадежны. Мало того, справедливость требует сказать, что именно провинции русский театр этого времени обязан лучшими актерскими силами. Провинция дала крупных актеров, создавших в пору этого безвременья своего рода эпоху расцвета, как раньше, мы знаем, она-то и ускорила, упрочила формирование нового реалистического бытового стиля в русском актерском мастерстве. В эпоху безвременья, между 70—90-ми годами, бытовой реализм русского актера вступает в новую фазу своего развития. Эта новая фаза в особенности чувствуется в Петербурге, где засилие всевозможных Дьяченко и Крыловых особенно велико. Новая фаза отличается утратой остроты, утратой социальной целеустремленности. Как эти драматурги не противопоставляют более одного класса другому, но стремятся нивелировать их, сгладить противоречия, так и актеры в приемах своего творчества, в своей технике порой стремятся свести реализм к техническим приемам. К этому времени актерский реализм выкристаллизовывается в законченную школу. Появляются актеры типа А. П. Ленского, В. Н. Давыдова, М. Г. Савиной, М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской и др. Это раньше всего громадные мастера, актеры большого интеллекта. Исполнение ими любой роли было до мельчайших деталей продумано, роли бывали до конца «сделаны». Актеры эти, как говорили про них, плели кружево на сцене. Знаменательно, что подавляющее большинство из них приходило на сцену без какой бы то ни было школы и обычно из провинции. Практика реалистического театра, театральная традиция заменяла им школу. Выращивая свое мастерство на лучших образцах классического репертуара, который все же не оставлял подмостков, эти актеры применяли его на пошлом обывательском репертуаре и поднимали его до большой высоты. И если в боевые годы становления

буржуазного реализма актер стремился к оправданию образа выводимого на сцену представителя поднимающегося класса, то это имело глубоко прогрессивное значение. Но, когда то же стремление к оправданию образа мы видим у актеров, исполняющих пьесы Виктора Крылова, положение меняется, тенденция получает направленность реакционную. Однако в том, что они сумели протащить русское актерское мастерство через эти годы безвремения, не дали ему окончательно заглохнуть, что они умели в такую безотрадную пору нашей общественной жизни дать русскому зрителю высокое художественное наслаждение, — в этом их прогрессивная роль. Таковы противоречия, примирявшиеся театром этих дней.

Реализм эпигонов отличается от реализма основоположников и технологически: во-первых, он теряет бытовую натуральность, приближается к дворянской обобщенности; по существу, наблюдается процесс реставрации дворянского реализма; во-вторых, именно на этой почве вырабатывается система пользования однажды выработанными приемами выразительности, создаются штампы.

Реалистический стиль игры выработал ряд приемов для выражения того или иного состояния: «Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием руки при распечатании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды; спокойствие — скукой, зеванием и потягиванием, приказание — указательным пальцем вниз, запрещение — указательным пальцем вверх; смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки».

Один из позднейших историков театра (Марков) так характеризует этот театр. «Этот театр почитал себя театром реальным, театром, верно и точно передающим жизнь изображаемых героев, но на самом деле, конечно, он не был театром жизненного правдоподобия. Его правда была иная — театральная, условная, его реализм был условным реализмом».

Значительнейшую роль в деле формирования актерских штампованных приемов играли условия актерского труда. Это было время, когда театральный, особенно провинциальный рынок был чрезвычайно узок, когда предпринимателю приходилось ставить каждый день новую пьесу. Актер, игравший роль впервые, не имел возможности вникать в тонкости, он поневоле скользил по верхам, опытный же актер играл в каждом данном случае ту или иную роль далеко не в первый раз, и, естественно, повторял ее независимо от нового состава партнеров. В этой спешке у актеров выра-

батывались вернейшие приемы воздействования на зрителя, и он их повторял от случая к случаю, от роли к роли.

К этому надо прибавить, что в 60-х годах даже на такой образцовой сцене, как Александринская, актеры, обыкновенно, не учили ролей и играли под суфлера. В связи с этим А. Толстой, давая кое-какие указания для постановки своих трагедий, счел необходимым указать и на то, что необходимо «всем исполнителям знать свои роли наизусть». Одного напоминания оказалось недостаточно. В московском Малом театре жили совсем иные порядки, и, когда москвичи приехали в Петербург гастролировать с пьесами Островского, то первым условием александринской труппе поставили знание ролей.

Отсюда боевое значение приобретает выступление Станиславского.

«Мы влюблены в одну идею... Мы были протестантами против всего напыщенного, неестественного, театрального, против заученной, штампованной традиции»... «Щепкин был гениальный актер, но то, что вынесено из гениальной его натуры, — эти «щепкинские приемы игры» — запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не Щепкиных, повторяют в своей игре его приемы, нимало не связанные с их натурою теперешних актеров, которая однако есть у каждого актера своя. Но она убита, затерта, на место этой своей натуры актера выступила традиция сцены, дьявольская, деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу».

Отсюда совершенно понятен возврат к проблеме сценического образования. В нем видели средство к поднятию сценического искусства. Внешним толчком к пересмотру вопроса о театральном образовании была ликвидация монополии императорских театров, относящаяся к 1882 году и долгое время рассматривавшаяся в общественных кругах как акт либерализма. Здесь необходимо отметить, что эта отмена, несомненно, способствовала развитию частных театров в столицах, а это в свою очередь не могло не поставить вопроса о комплектовании кадров, следовательно, о театральном образовании.

В 1882 году был составлен проект нового учебного плана в казенных училищах, а с января 1883 года стали функционировать частные драматические школы: при Обществе любителей сценического искусства в Петербурге и Школа филармонического общества в Москве. Их учебные планы были составлены применительно к проекту Воронова; мало того, в них были введены история литературы, теория по-

эзии, всеобщая и русская история, история костюма и другие предметы. В 80-х же годах стала функционировать специальная комиссия в составе Островского, Аверкиева, Потехина. Итогом ее работы и было образование императорских драматических курсов при театральных училищах в Петербурге и Москве. Это относится к 1888 году.

Как и следовало ожидать, такое интенсивное движение общественной мысли в пользу театрального образования не могло не вызвать обратного хода мыслей со стороны реакционных кругов. Стали раздаваться голоса о том, что школьным обучением стремятся подменить истинное дарование. Поддержку себе подобные взгляды находили в том, что в громадной армии провинциального актерства действительно попадались крупные дарования, достигавшие величайших высот современного сценического искусства без какой бы то ни было школы.

В 70-е годы отмечается театральной критикой и упадок балета.

Традиция Новерра с его осмысленным пантомимическим действием и такими же осмысленными танцами отмирает. Остается один танцовальный дивертисмент, исполняемый от случая к случаю, сплошь да рядом на вставную музыку, в неожиданно новых костюмах и совершенно вне художественного образа данного актера, вне какой бы то ни было психологической характеристики.

Падение внутреннего осмысления и содержания неминуемо повлекло за собой увлечение техницизмом.

«Эластичность и развитие мускулов ног и рук — вот на что я обращаю главное внимание. Все эти трудные па, стальные пуанты, эволюцию на носках немыслимо проделать как следует, не проработав много лет. Я не признаю первенства мимики над техникой. Все это чепуха. Все равно мы никогда не поймем, что нужно передавать мимикой», — говорила представительница вошедшей в моду итальянской школы Беретта. Начинается расцвет формального танца, расцвет виртуозности. Стесняющие цирковые движения танцовщицы тюники укорачиваются и поднимаются вверх наподобие приподнятой розетки. Для выполнения трудных па танцовальный туфель делается твердым; это в особенности касается носка, на котором актрисе приходится выделывать особенно большие трудности. Венцом их становятся туры и главным образом так называемые фуэтте, состоящие в том, что танцовщица стоит на носке одной ноги, в то время как второй ногой захлестывает себя наподобие кнута» (Ю. Слонимский, неизданная рукопись).

Петипа перешел от деятельности танцовщика к деятель-

ности балетмейстера и преподавателя балетного училища. Благодаря этому молодые кадры подготавливаются в точном соответствии с требованиями балетмейстера. А если принять во внимание, что Петипа работает в России в течение пятидесяти лет, то становится ясным, что русский балет делается выразителем определенной танцовальной школы, системы, условно именуемой до сих пор «классической». По существу — это барочный балет, выражающий идеологию крупной буржуазии и обуржуазившейся дворянской аристократии.

Создавшийся балетный стиль встречает резкое осуждение в кругах мелкобуржуазного критика. Так, в 1870 году появляется популярный рассказ Чистякова «Балетоман». Или: «Взгляните, пожалуйста, повнимательнее, что такое старый классический балет, до сих пор еще процветающий на нашей сцене. Возьмите, например, «Ручей»... в нем соблюдены все законы балетного правоверия. Кузнечики и бабочки выстраиваются в каре, как бы для вахт-парада, и балерина безо всякой видимой причины танцует среди этого каре вариацию из «Весталки». Потом слуги (?) вносят в дикий лес табуретки, и все становятся на них, размахивая руками и кивая головами в такт незамысловатой музыке... Черкешенка Нурреда появляется в лесу в бальных башмачках на каблучках, а дух Зазл в черных туниках розовыми ногами выделывает всевозможные классические виртуозности. Тут же среди нескольких черкесов и духов появляется цыганка из дачных петербургских мест, и все идет как по-писанному: вариация для кавалера и на нужном месте, независимо от логического смысла действия. Охотник Джемиль в первом акте является черкесом, во втором — в костюме циркового жонглера, а в третьей картине он снова черкес и окружен конвойными в красных черкесках и папахах...»

ГЛАВА XVII

ДРАМАТИЧЕСКИЙ «НАРОДНЫЙ» ТЕАТР

Буржуазный театр для народа. Переход к патриотическим националистическим пантомимам. Драматический «народный» театр. Театр и рабочее движение. Отмена монополии.

Страх перед революционным движением на Западе и в России (революция 1848 года и петрашевцы), а также необходимость популяризации в широких массах войн, которые вела в ту пору Россия, вызвали необходимость переменить политику в области народного театра и перейти к пантомимам на национально-патриотические и военно-героические темы. Такая перемена относится к 1848 году. Идут две вещи: «Филаткина свадьба» и «Баба-яга» или «Русский на своем поставит и всех за пояс заткнет». Последняя вещь представляла собою «волшебную мимику в четырех действиях и двадцать одной картине с хорами, песнями, танцами, плясками, полетами и превращениями». «Музыка, собранная из мотивов лучших опер, романсов и водевилей».

Перестроившись на национальный сюжет и усвоив патриотические националистические тенденции, русская пантомима на первых порах стилистически не отличалась от пантомимы итальянской, что и вызвало справедливые нарекания критики (гр. Соллогуб). Наряду с этим в репертуар входят и пантомимы, отражающие текущие военные действия, как, например, пантомима «Блокада Ахты» (1860).

Переход к национальной пантомиме являлся, естественно, только первым шагом в наметившемся направлении. В конце шестидесятых годов пантомима уступает место обыкновенному спектаклю: стало ясным, что эффективность разговорной пьесы значительно выше немого спектакля. В 1869 году в балагане некоего Малафеева идет уже пьеса Полевого «Ермак Тимофеевич, или покорение Сибири». Спектакль был приноровлен к так называемому табельному дню и был обставлен нарядным убранством, гулянием и пр.

Официозная пресса восторженно приветствовала новое начинание петербургского градоначальника.

С этого момента проблема народного театра развивается соответственно ходу развития промышленности и рабочего движения. Тактика буржуазии понятна. С одной стороны, буржуазии нужен более квалифицированный рабочий, с другой — необходимо интенсифицировать его труд и отвадить его от пьянства, с третьей — полиция и фабриканты заботятся об отвлечении рабочих от участия в революционном движении. Просветительные тенденции проявляются лишь в той мере, в какой это выгодно буржуазии. «Тащить и не пущать» — таков лозунг.

Соответственно определяются и две линии развития «народного театра»: одна из них идет на развитие первоначально взятой линии — ура-патриотических постановок, позднее она смыкается с развитием феерий; другая идет на русский и иностранный классический репертуар, на реалистическую бытовую комедию, среди которой пьесы Островского, «Ревизор», «Недоросль» и другие обличительные комедии занимают первое место.

Первая линия пользует масленичные и пасхальные временные народные театры-балаганы. В эпоху политической реакции, следующей за казнью Александра II, делается попытка построить постоянный «балаган». Идея принадлежит артисту и антрепренеру Лентовскому в Москве (театр «Скоморох»). Национал-шовинистическая политика Александра III здесь находит свое пышное развитие. Тогда же балаганы делают попытку повысить удельный вес своего репертуара и конкурировать с начинаниями по второй из указанных линий. Создается балаган «Развлечение и польза» Лейферта в Петербурге. Вторая линия делает ставку на организацию не временных, а постоянных «народных театров». Лучшим образчиком подобного театра является театр Московской политехнической выставки 1872 года.

Со стороны правительства наблюдаются стремления сгладить противоречивые течения и подчинить либеральный образ мыслей «благотворным попечениям власти». Так именно следует понимать образование в помянутом 1869 году Комиссии по народному театру. В своем докладе она определяла репертуар народного театра на этом этапе. Пьесы, предназначенные для постановки на народных театрах, должны не только преследовать цель нравственно-образовательную, но возвышением патриотического настроения содействовать, хотя и косвенно, благим начинаниям правительства. Составленный репертуар включал ряд патриотических пьес, из которых кукольниковская «Рука всевышнего»

стояла на первом месте. Но в то же время в рекомендуемом репертуаре отсутствовал, например, «Ревизор». Это не замедлило вызвать протест со стороны прогрессивной прессы.

Первоначально развитие народного театра вызывалось праздничными событиями современной промышленности: так, например, празднество на Путиловском заводе, устройство Мануфактурной выставки в Петербурге (1870), устройство Политехнической выставки в Москве (1872).

Но в дальнейшем развитие народного театра находилось в непосредственной связи с развитием рабочего движения. Так, новая волна подъема в жизни народного театра относится к эпохе морозовской стачки (1885), когда по инициативе градоначальства и полицейских агентов возникает в Петербурге ряд народных театров: за Невской заставой, на Васильевском острове и на Выборгской стороне. Правительство в этих случаях прекрасно понимало, что организацией, непосредственно заинтересованной в развитии народного театра, были фабрики и заводы, и потому само становилось в позицию покровителя и зачинателя, а финансирование обеспечивало в среде промышленников. Фабриканты шли на это, однако, очень неохотно. По линии идеологической к услугам правительства были интеллигентские народнические группы, в условиях реакции обратившиеся к малым полезным делам. Общее безвремение отразилось и здесь. Народные театры 80-х годов строятся на пошлом репертуаре, состоящем из мещанских пьес, проводящих ярко обывательскую идеологию. Само собой понятно, это играло глубоко реакционную роль в деле развития классового самосознания рабочей массы, задерживало ее развитие.

В середине 90-х годов народный театр развивается снова в теснейшей связи с развитием рабочего движения по всей России. Поводом к его организации является борьба с организуемым самим же правительством народным пьянством, с введением казенной продажи «питей» (винная монополия).

Нельзя не отметить событие, сыгравшее затем серьезнейшую роль в жизни нашего театра, — уничтожение монополии императорских театров в столицах. Монополия, собственно, никогда не была вводима законодательным порядком, но приобрела право на жизнь явочным порядком. Она определялась стремлением правительства сохранить за собой монополию на воспитание столичного общества, имевшего непосредственную близость к городу, где находился двор. Интересно заметить, что монополия начинает опираться на законодательные акты именно в те дни так называемых либеральных реформ Александра II, когда полицей-

ские власти были в особенности терроризированы обличительным тоном современной драматургии. Резко отрицательное отношение Александра II к ликвидации монополии вдруг сменилось, на следующий же год после его смерти, под тяжелой рукой его сына на либеральный жест. В итоге она сыграла в истории театра положительную роль. Но не о ней думало правительство Александра III, уничтожая монополию. В связи с растущим революционным движением, приведшим к событиям 1 марта, правительству важно было отвлечь городское население от революции, занять его чем-нибудь другим, достаточно впечатляющим, и в меру возможности влиять на него целесообразным составлением репертуара. Архивные документы свидетельствуют об этом очень красноречиво. Но так как, с другой стороны, ликвидация монополии вызывала к себе огромный интерес в прогрессивных буржуазных кругах и находила отражение в передовой прессе, то общественность приняла это, как акт либеральный.

Таким русский театр подошел к концу XIX столетия, к эпохе империализма. Несомненно, он подошел к ней опустошенным, это лишний раз подтверждает то положение, что буржуазия не могла создать для развития искусства необходимых условий. Новый подъем в области театра был отражением того подъема, который в конце XIX столетия наметился в нашей экономике и в нашей общественной жизни. И в 1898 году поднялся занавес Московского Художественного театра.

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

о ведущих актерах, драматургах,
и композиторах.

Расположено в алфавитном порядке

Ф. Г. ВОЛКОВ

(1729—1763)

Федор Григорьевич Волков родился в Костроме, в купеческой семье. Точных биографических сведений о детстве и юности Волкова не имеется. Разнообразные версии о его пребывании в Москве и обучении в Московской духовной академии ничем не подтверждаются. Вероятнее всего полагать, что он учился в Ярославской семинарии. Точные сведения о нем имеются с момента участия его в ярославских школьных спектаклях. В 1750 году мы наблюдаем такие спектакли в Ярославле в двух купеческих домах — у Полушкина (Волкова) и у Серова. В спектаклях принимали участие как купеческие сынки, так и посессионные крестьяне полушкинских заводов. Очевидцем этих спектаклей был приехавший по делам из Петербурга сенатский чиновник. Он доложил об этом по начальству, и при дворе созрел план организации силами ярославских артистов спектаклей для широких слоев петербургского населения. В январе 1752 года все участники ярославских спектаклей были вывезены в Петербург, и 18 марта того же года состоялся закрытый просмотр спектакля при дворе. Ярославцы давали комедию Димитрия Ростовского «О покаянии грешного человека». Есть все основания полагать, что их игра не понравилась двору, и часть из них тотчас же была отдана для обучения в Шляхетный корпус, братья же Волковы отправились со двором в Москву. В 1754 году отдали для обучения в корпус и Волковых. Характерно, что их предполагалось обучать не специально драматическому искусству, а общеобразовательным предметам. Занятия драмой начались только попутно. В качестве педагогов по драматической части выступили участники кадетских спектаклей — офицеры: Мелиссино, Свистунов и Остервальд. Первые спектакли были даны в 1755 году, и 30 августа 1756 года был учрежден русский публичный театр. Во главе театра был поставлен драматург Сумароков. Волков же был в этом театре

первым актером и ближайшим помощником Сумарокова. Первое время русский театр очень бедствовал и, не имея своего постоянного помещения, вынужден был скитаться. Это не помешало тому, что Волков обратил на себя внимание придворных кругов и оказался причастным к той партии, которая содействовала низложению Петра III и воцарению Екатерины II. Федор Волков и его брат Григорий участвовали в перевороте, за что и были награждены дворянским званием. Волков также руководил празднествами по поводу коронования Екатерины в Москве. Здесь, во время управления уличным маскарадом «Торжествующая Минерва», он простудился, слег и умер.

Волков был актером крупного дарования и большого ума.

М. И. ГЛИНКА
(1804—1857)

Михаил Иванович Глинка родился в селе Новоспасском Смоленской губ., умер в Берлине. Учился в Петербургском блгородном пансионе при Главном педагогическом институте. С детства еще, в деревенской помещичьей обстановке, Глинка был полон музыкальных впечатлений (песни, крепостной оркестр, игра на рояле).

В С.-Петербурге продолжал учиться музыке у пианистов (включая Фильда) и пению (у итальянца Годи). Пробовал он и сочинять музыку в салонном стиле. В 1824 году поступил на службу в министерство путей сообщения. Весной 1830 года Глинка уехал за границу (через Германию), в Италию. В Милане и других городах Италии Глинка познакомился с европейскими композиторами и блестяще изучил вокальное искусство. На обратном пути в Россию (1833) он около пяти месяцев серьезно занимался композиторской техникой с теоретиком Зигфридом Деном (1799—1858).

В своей первой опере «Жизнь за царя» (1836) он показал себя выдающимся мастером. Вскоре у него возникла мысль о новой опере «Руслан и Людмила» (еще при жизни Пушкина). В 1838 году написаны баллады Финна, марш Черномора, персидский хор. В 1840 году он пишет музыку к патриотической пьесе Кукольника «Князь Холмский». К этому же периоду относится серия его лучших романсов. В 1845 году Глинка вновь уехал за границу, сперва в Париж (знакомство с Берлиозом), а затем в Испанию. Там он написал «Аррагонскую хоту». Через два года Глинка вернулся на родину и жил в Смоленске и в Варшаве. В это время им написаны первая редакция увертюры-фантазии «Ночь в Мадриде», «Камаринская» и несколько романсов. В авгу-

сте 1850 года появилась вторая окончательная редакция «Ночи в Мадриде». Весной 1852 года Глинка опять уехал за границу и жил в Париже до начала войны (1854), творчески бездействуя. Два года (с 1854 до весны 1856) прожил в Петербурге. Работал этот период мало (Асафьев).

Н. В. ГОГОЛЬ
(1809—1852)

Николай Васильевич Гоголь родился в местечке Сорочинцах Миргородского уезда. Происходил из старой, но обедневшей дворянской семьи. Десяти лет был отдан в обучение к учителю для подготовки в гимназию. С 1821 по 1828 год обучался в Нежинской гимназии высших наук, не обнаруживая большого прилежания, но проявляя явные способности к рисованию и словесности. Ко времени окончания гимназии Гоголем овладевает стремление к широкой общественной деятельности. В поисках поприща для такого рода деятельности, он тотчас по окончании гимназии уезжает в Петербург. Но здесь его постигает ряд разочарований. Для «широкого образа жизни» у него не хватало средств. Его попытка поступить на сцену не увенчалась успехом. Не налаживалась и его чиновничья карьера. И он обращается к литературе. Большое влияние на него оказывает литературный кружок украинцев. В 1829 году появляется в печати его первое произведение, написанное еще в бытность в Нежинской гимназии — в 1827 году, «Ганц Кюхельгартен». Юноша Гоголь полон в эту пору романтических настроений. Он отправляется путешествовать за границу, мечтает об Америке. По возвращении из-за границы Гоголь работает в качестве чиновника в департаменте уделов. К этому же времени относится его знакомство с Жуковским и Пушкиным — знакомство, сыгравшее в его жизни очень важную роль. Он переходит на педагогическую деятельность, устраивается преподавателем истории в Патриотический институт; недостаток средств вынуждает его брать и частные уроки. В 1831—1832 годах появляются его «Вечера на хуторе близ Диканьки», вызвавшие, как известно, восторги Пушкина. Далее «Арабески» и «Миргород» (1835). Литературная слава Гоголя с этого времени устанавливается окончательно. Пробует себя Гоголь и в научной области, мечтает о кафедре по истории в открывающемся Киевском университете, но получает кафедру в Петербургском университете. К этому же времени относится и опыт его научных статей.

1833 год — начало его драматургической деятельности.

Он пишет комедию «Владимир 3-й степени». Отрывки ее — «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» — выходят в свет в 1842 году. В этом же собрании сочинений появляются «Женитьба» и «Игроки». С 1834 до 1836 года Гоголь работает над «Ревизором». Затем он уезжает снова за границу и там заканчивает «Мертвые души». Остается за границей Гоголь долгое время. В этот период появляется у него тяжелое настроение, которое к концу его жизни выливается в религиозность и мистицизм. Находя себе подкрепление в ряде событий из личной жизни, оно приводит его к таким эксцессам, как, например, сожжение своих рукописей, к попытке переистолкования «Ревизора» и т. д. Публикуемые в это время «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) производят чрезвычайно тягостное впечатление на все мыслящие круги. С 1848 года Гоголь окончательно поселяется в России. Последние годы своей жизни он был тяжело болен.

А. С. ГРИБОЕДОВ

(1798—1829)

Александр Сергеевич Грибоедов принадлежал к старинной дворянской семье. Начальное образование получил дома под руководством первоклассных педагогов. В 1810 году поступил в Московский университет. Здесь уже он делал первоначальные наброски своей будущей комедии «Горе от ума». Наполеоновские войны призвали его в число добровольцев. Здесь он встретился с Бегичевым, оказавшим на него большое влияние. В 1815 году он опять в Петербурге. Сближается с кружком писателей и драматургов — Шаховским, Хмельницким, Катениным, Гречем, Жандром и др. Начинается его увлечение театром. В том же году идет на сцене его переводная с французского комедия «Молодые супруги». В 1816 году он выходит в отставку и на следующий же год поступает в коллегию иностранных дел, что и определяет всю его дальнейшую служебную карьеру. Исключительный ум, прекрасное образование и знание языков было учтено при назначении Грибоедова на дипломатическую должность в Персию. В начале 1819 года Грибоедов в Тегеране. Ближайшие затем годы он работает в Персии, в Тифлисе и сотрудничает с Ермоловым, Муравьевым-Карским и Мазаровичем. Все это время он работает над «Горе от ума». В 1823 году Грибоедов получает отпуск и направляется сперва в Москву, затем в Петербург. В этот период времени он близко сходится с рядом декабристов. Результатом этого знакомства является приказ об его аресте.

В 1826 году его арестовывают, но за отсутствием улик отпускают на свободу. В период его заточения ему оказывает ряд услуг Булгарин.

Обласканный и награжденный Николаем, Грибоедов возвращается в Грузию. В это время персидская война была в полном разгаре. По окончании военных действий Грибоедов принимает непосредственное участие в заключении выгодного для России Туркманчайского договора. За это он получает награды по службе и назначается посланником при персидском дворе. При нападении на русское посольство Грибоедов погибает. Его обезображенный труп был с трудом опознан по ранению, в свое время полученному на дуэли.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ
(1813—1869)

Александр Сергеевич Даргомыжский родился в с. Даргомыже Белевского уезда Тульской губ. Образование общее и музыкальное получил дома. Игре на фортепиано стал учиться с шести лет, позже на скрипке и пению (с четырнадцатилетнего возраста участвовал в квартетном ансамбле). В 30-х годах Даргомыжский приобрел в петербургских салонах известность как пианист и композитор романсов. Знакомство же Даргомыжского с теорией композиции было поверхностным.

Первой оперой его была «Эсмеральда» (1830). Здесь сказалась французская музыкальная ориентация Даргомыжского, но вместе с тем проявляется и его драматический талант: чутье сцены, умение характеризовать и выразительная вокальная декламация. В 1843 году Даргомыжский бросил службу чиновника и всецело отдался музыкальному творчеству.

В 1844 году он совершил первую поездку за границу (Брюссель, Париж, Вена); познакомился там с выдающимся композитором, а также с видным историком и автором большого музыкального биографического словаря Фетисом. В 1848 году Даргомыжский закончил оперу-балет «Торжество Вакха» (текст Пушкина). С 1843 по 1855 год работает над оперой «Русалка», а также романсами и вокальными ансамблями. Даргомыжский давал уроки пения, и вокруг него группировалось много друзей. В этом кружке вырабатывался новый вокальный стиль русского выразительного пения и преподавались лозунги музыкально-художественного реализма, «правды в звуках». На этих лозунгах воспитался Мусоргский. В конце 50-х годов созданы его лучшие характерные романсы и оригинальные оркестро-

вые фантазии («Малороссийский казачок», «Баба-яга» и «Чухонская фантазия»). Задуманные им оперы «Рогдана», затем «Мазепа» имеют только несколько отдельных номеров. В 1864—65 году Даргомыжский опять уехал за границу. Последние годы своей жизни Даргомыжский работал над «Каменным гостем». В 1867 году Даргомыжский был избран директором С.-Петербургского отделения Русского музыкального общества (Асафьев).

К. Л. ДИДЛО

(1767—1837)

Карл Людовик Дидло родился в семье танцовщика в Стокгольме. В детском возрасте часто посещал театральные репетиции в театре, в котором служил его отец. Однажды при устройстве придворного маскарада ему пришлось выступить в роли маленького сурка вместе с братом шведского короля Густава III. Он прекрасно справился с ролью и был обласкан двором. Это определило его карьеру. После этого он учится танцам у танцовщика Фроссара. Затем его отправляют совершенствоваться в Париж. На парижской сцене он первый вводит воздушную тунику. В дни Робеспьера ему грозила в числе других актеров опасность. Он был арестован. Вскоре затем он переезжает в Лион. Здесь создает балет «Метаморфоза». Дидло посвящает его своему учителю д'Обервалю. После этого мы видим его на должности балетмейстера в Лондоне. В 1796 году он впервые вводит в постановку балетов полеты, ставшие затем непременной характеристикой романтического балета. Дидло ставит затем балет за балетом, приобретает известность и в 1801 году получает приглашение в Петербург. Здесь в апреле 1802 года он дебютирует постановкой балета «Аполлон и Дафна». Балет пользовался громадным успехом.

К числу выдающихся балетных постановок Дидло относятся «Ацис и Галатея», «Рауль де Креки» и ряд балетов в романтическом духе с развитым драматическим действием и с полетами. За время пребывания в России Дидло создал ряд прекрасных танцовщиков, к числу которых принадлежат Глушковский, Данилова, Новицкая, Истомина и др.

И. А. ДМИТРЕВСКОЙ

(1733—1821)

Иван Афанасьевич Дмитревской родился, повидимому, в Ярославле. Ранние его годы остаются неясными. Повидимому, он происходил из духовного звания и вместе с

Волковым учился в Ярославской семинарии. Достоверные сведения о нем относятся ко времени ярославских спектаклей, т. е. к 1750 году. Вывезенный из Ярославля по царскому указу (в январе 1752 года), он дебютировал при дворе и в том же году вместе с Поповым был отдан для обучения в Шляхетный корпус. Здесь он обучался главным образом общим предметам. В 1755 году он принимает участие в спектаклях, после чего становится актером вновь организованного русского театра. Однако при Волкове он занимает хотя и видное, но все же второе место. После же смерти Волкова он становится правой рукой Сумарокова. Будучи человеком большого ума и больших знаний, он развивает обширную деятельность. Он не только первый актер, но и педагог, управляющий труппой (режиссер), организатор театра для буржуазии, переводчик, автор, член масонской ложи и наконец член Российской академии и историк театра. Его громадный опыт и эрудицию высоко ценили представители придворных и театральных групп.

Необходимость рациональной постановки театрального дела вызвала его двукратную командировку за границу. Здесь он непосредственно наблюдал игру лучших французских актеров и актрис и приемы их игры перенес потом на русскую сцену. Артистическая деятельность Дмитревского заканчивается в конце XVIII века. В следующем веке он новых ролей уже не играет, если не считать его выступления в патриотическом спектакле (1812).

Дмитревской был одним из наиболее передовых людей своего времени и сыграл решающую роль в развитии буржуазных жанров у нас во второй половине XVIII века.

За свои литературные заслуги Дмитревской в 1802 году был избран в состав Российской академии. Рукопись истории русского театра, составленная Дмитревским, к сожалению, до нас не дошла. Факт сотрудничества Дмитревского с митрополитом Евгением при составлении Словаря писателей несомненен. Вокруг имени Дмитриевского в свое время разгоралась большая полемика: зарождение мелодрамы на русской сцене вызвало реакцию представителей различных литературных групп и направлений.

В. А. КАРАТЫГИН

(1802—1853)

Василий Андреевич Каратыгин родился в артистической семье (отец его был актером и режиссером, мать актрисой). Отец не предполагал его отдавать на сцену. Он отдан был в Горный корпус, по окончании которого и посту-

пил в департамент Внешней торговли. Но, окруженный в семье театральными интересами, он с раннего возраста пристрастился к театру. Сперва домашние спектакли, затем корпусные. Князь Шаховской поощрял его и предложил ему заниматься с ним. В итоге Каратыгин выступил в Театральном училище в «Царе Эдипе». Успех был велик, и ему предложили поступить на императорскую сцену. Но он отклонил эту возможность и продолжал работать над собой. Его руководителем в это время был уже Катенин. Проработав с ним в течение двух лет, он согласился дебютировать. Это состоялось в мае 1820 года: он выступил в роли Фингала. Второй была роль царя Эдипа, третьей — роль Танкреда и четвертой — роль Пожарского. После этого он был принят на императорскую сцену.

Каратыгин отличался большой образованностью и исключительной трудоспособностью. Все свои роли он изучал тщательнейшим образом не только в пределе данной пьесы, но и по первоисточникам. Прекрасно владея мастерством искусства, он стремился к передаче на сцене исторической правды в гриме, костюме и т. д. Техника его строилась на использовании ряда эффектных сценических приемов классического театра на материале романтической драматургии. В этом смысле он был ведущим актером для утверждающегося «официального» романтизма.

Я. Б. КНЯЖНИН
(1742—1791)

Яков Борисович Княжнин происходил из дворянской семьи. До пятнадцати лет воспитывался дома, затем у адъюнкта академии Модерна, посещал одновременно пансион Лави, где занимался языками. В 1764 году поступил на службу в иностранную коллегию юнкеров, но вскоре перевелся в переводчики. Однако канцелярская служба его тяготила, и он переходит на службу в канцелярию строения домов и садов, к И. И. Бецкому. Но и здесь ему не нравится. Тогда он поступает адъютантом при дежурных генералах. Княжнин сближается в это время с Сумароковым и женится на его дочери. В 1773 году обнаружилось, что он растратил казенные деньги. Суд приговаривает его к разжалованию в солдаты. И вот Княжнин служит в солдатах до 1777 года, пока наконец приходит ему помилование. Княжнин тотчас же выходит в отставку. Четыре года он проводит в уединении, после чего поступает в секретари к тому же И. И. Бецкому. Позднее приглашают его преподавателем русского языка в Шляхетный корпус.

Первое драматическое произведение («Дидона») написано им в 1769 году. С тех пор он пишет ряд произведений, в которых проводит идеи просветительной философии. Особенного внимания заслуживает его трагедия «Вадим», вызвавшая большой переполох в связи с французской революцией.

Княжнин сотрудничал в ряде современных журналов — «Санкт-Петербургский вестник», «Собеседник любителей российской словесности», «Новые ежемесячные сочинения». В 1783 году Княжнин был избран в члены Российской академии.

А. Ф. КОЦЕБУ

(1761—1819)

Август-Фридрих-Фердинанд Коцебу родился в Веймаре. Учился в веймарской гимназии. Влечение к театру чувствовалось еще с детства, когда ему довелось видеть странствующих актеров. В 1777 году поступает в Иенский университет. По окончании университета занимается адвокатурой. Первая его комедия — «Модная женщина». Осенью 1781 года Коцебу приезжает в Россию. Он поступает секретарем к генералу Бауру и помогает ему по управлению немецким театром. Для этого он пишет пьесу «Дмитрий — царь московский» (1782). В 1783 году служит в ревельском суде, затем в ревельском магистрате.

В 1789 году он пишет популярную пьесу «Ненависть к людям и раскаяние». В 1798 году выходит в отставку и становится директором придворного театра в Вене, но скоро оттуда уходит. В 1800 году он едет в Петербург, но на границе его арестовывают и по распоряжению императора Павла ссылают в Сибирь. Спасает его пьеса «Лейб-кучер Петра III», в которой трогают императора Павла симпатии Коцебу к Петру. После смерти Павла Коцебу выходит в отставку, поселяется в Берлине, где занимается журнальной издательской деятельностью. Этот период характеризуется его полемикой с романтиками. В 1814 году издает в Берлине «Русско-немецкий народный листок».

По окончании военных действий получает назначение русским генеральным консулом в Кенигсберг. Здесь он становится ярым сторонником идей Священного союза и врагом либеральных идей. С 1817 года он служит в министерстве иностранных дел в России и выполняет шпионские функции. Это вызывает к нему ненависть немецких передовых кругов, результатом чего и было его убийство.

Н. В. КУКОЛЬНИК

(1809—1868)

Нестор Васильевич Кукольник родился в Петербурге. Учился в Нежинской гимназии высших наук, где отец его был директором. К гимназическим годам относятся и его первые литературные опыты. Он участвует в школьном журнале «Звезда». Здесь же он начинает свою первую драму «Торквато Тассо». По окончании гимназии Кукольник около двух лет занимается педагогической деятельностью в Вильно, где преподает словесность. После этого поступает на службу к ректору университета и едет с ним в Петербург. Вскоре выходит в отставку. В 1838 году снова поступает на службу в канцелярию военного министерства.

Литературная деятельность Кукольника делится на четыре периода. Первый простирается до 1832 года (до петербургского периода), второй — с 1832 по 1847 год, третий — с 1847 по 1857 год и последний — жизнь в Таганроге.

Кукольник был выразителем русского «официального» романтизма. Он был в дружеских отношениях с Глинкой, Брюлловым и др. Гоголь, учившийся с ним в одно время в Нежине, не любил его. Кукольник знал музыку, занимался пением, писал музыкальные произведения. Занимался Кукольник и журнальным издательством. В Таганроге он был избран в городскую думу. По словам Белинского, Кукольник был забыт русским театром еще в сороковых годах.

В. И. ЛУКИН

(1737—1794)

Владимир Игнатьевич Лукин обнаруживает влечение к литературе в 1763 году (о детских годах его сведений не сохранилось). В этом же году он предпринимает путешествие за границу, в Париж, и проездом публикует в Лейпциге сведения о русских писателях, долгое время приписывавшиеся перу Дмитревского. В 1765 году состоит секретарем И. П. Елагина. С ним его затем связывает и близость по службе, и масонские дела. Литературная деятельность Лукина начинается переводом романа. В дальнейшем он переводит и приспособляет к русским нравам ряд комедий Реньяра «Менехмы» в 1763 году, Кампистро на «Ревнивой, из заблуждения выведенный» в 1764 году и т. д. Враждебное отношение Лукина к классицизму вооружает против него дворянских писателей. С другой же стороны, извест-

на роль Лукина в деле развития буржуазных жанров и его националистических взглядов на драматургию.

Лукин был несомненным предшественником Фонвизина.

А. Е. МАРТЫНОВ
(1816—1859)

Александр Евстафьевич Мартынов родился в бедной дворянской семье. Семья его сперва жила в Польше, затем переехала в Петербург. Отец получил место управляющего имением. Мальчик посещал пансион, но затем отцу удалось устроить его в Театральное училище. По установившемуся порядку он попал сначала в балетный класс к известному балетмейстеру Дидло, который остался доволен своим новым учеником. Но через шесть лет Дидло ушел, и Мартынов остался без руководства. Тогда его пустили по декоративной части, и он поступил в ученики к Каноппи. Растирание красок было не по душе Мартынову, и он мечтал о другой деятельности. Тут-то как раз ему довелось сыграть под руководством преподавателя драматического искусства известного актера и водевилиста П. Каратыгина роль лакея в каратыгинском водевиле «Знакомые незнакомцы». С этих пор Мартынов и стал обучаться драме. Однако основной преподаватель драмы трагик Брянский не нашел в нем дарований и передал его своему помощнику К. Каратыгину. Этот последний отнесся к Мартынову совсем иначе. Он стал его преподавателем. Однажды, когда Мартынов был еще учеником (в 1832 году), шел в присутствии царской семьи спектакль, в состав которого входил водевиль «Филатка и Мирошка». Актер, который должен был играть Мирошку, оказался пьяным и играть никак не мог. Скандал получился огромный. Но тут появился Мартынов и сыграл эту роль экспромтом с большим успехом.

По окончании школы, в 1835 году, Мартынов поступает на Александринскую сцену. Несмотря на то, что он считался талантливым актером, ему было трудно пробивать себе дорогу. Его амплуа комика было занято другими. И только после смерти Дюра, в 1840 году, Мартынов вошел в ведущие водевильные роли. В 1838 году он выступал в Нижнем-Новгороде, Москве и каждый раз имел огромный успех. Однако водевильный репертуар тяготил Мартынова: как он ни углублял пустые водевильные роли, материал не давал ему достаточных возможностей для проявления мастерства. Появление комедий Гоголя не спасло Мартынова. Он не умел играть в его острой сатирической манере, осложняемой преувеличениями. Только Островский дал ему тот ре-

пертуар, которого жаждала его артистическая индивидуальность. Роль, которую в Москве играл Пров Садовский, в Петербурге выпала на долю Мартынова. Он здесь является основоположником реалистической бытовой игры. Спецификой игры Мартынова являлось то, что он умел привлекать внимание к тем незаметным, униженным и оскорбленным фигурам, которые до него по традиции игрались чисто комическими приемами.

Мартынов имел слабое здоровье. Нужда, в которой он провел все свое детство, отразилась на состоянии здоровья и была причиной его ранней смерти. Окруженный общественным вниманием, и в особенности любовью Островского, Мартынов предпринял в 1859 году путешествие на юг в надежде поправить свое здоровье. Но в Харькове он так сильно занемог, что вынужден был остановиться, и здесь, в гостинице, на руках Островского, он и умер.

П. С. МОЧАЛОВ

(1800—1848)

Павел Степанович Мочалов родился в Москве, в семье бывшего крепостного актера. Начальное образование он получил в семье. По возвращении из Костромской губернии, куда Мочаловы бежали от Наполеона, Мочалова отдают в пансион братьев Терликовых. Есть сведения, что затем он посещал университет, но не окончил его. Дебютировал на сцене в 1817 году в роли Полиника, в трагедии «Эдип в Афинах». Успех был громадный, и его приняли на сцену. Но тогда же чувствовалась недостаточность образования. Мочалову советовали поехать за границу посмотреть лучших французских актеров. Но поездка так и не осуществилась. В личной жизни Мочалова очень много общего с жизнью Яковлева: то же чувство одиночества, то же «неблагополучное» семейное счастие. Чувствуя недостаточность образования, он стеснялся в обществе более образованных людей. Много пил, это приносило ему немало служебных огорчений и однажды даже повлекло за собой отстранение его от службы. Мочалов не владел актерским мастерством, играл, как умел, отчего наряду с исключительным успехом наблюдались и невероятные провалы.

Мочалов много ездил по провинции на гастроли и завоевал там большую любовь. Провинциальное актерство, необразованное и лишенное мастерства, охотно следовало приемам игры и системе непосредственного вдохновения Мочалова, и русская провинциальная сцена быстро наводнилась его последователями. Исключительное внимание к Мочалову

проявлял Белинский. Сохранилось подробное описание исполнения им одной из ведущих ролей мирового репертуара — роли Гамлета, в которой Мочалов порой достигал величайших высот и которую порой проваливал.

Мочалов был выразителем разночинной идеологии и передовых оппозиционных кругов своего времени. Пользовался огромной популярностью среди современников.

М. П. МУСОРГСКИЙ

(1839—1881)

Модест Петрович Мусоргский родился в селе Кареве Торопецкого уезда Псковской губ. В детстве импровизировал на фортепиано (музыке учила его мать и учительница-немка). Образование получил в Петербурге, в Петропавловской немецкой школе. В годы пребывания в школе занимался фортепианной игрой у пианиста А. Герке. В 1856 году Мусоргский окончил школу гвардейских подпрапорщиков и был определен в Преображенский полк. В этом же году Мусоргский познакомился с Бородиным, Даргомыжским, с Кюи и Балакиревым. Вскоре с Балакиревым у Мусоргского начались занятия музыкальной композицией и анализом музыкальных произведений. Первым исполненным в концерте оркестровым произведением Мусоргского было скерцо В — (1860). В 1859 году Мусоргский покинул военную службу. Отсутствие средств к существованию вынуждало его служить некоторое время чиновником. В последние годы Мусоргский, оставшись без всякого постоянного заработка, усиленно занялся аккомпаниаторством. В 1872 году он совершил концертную поездку по России с певицей Д. М. Леоновой.

Ранний период творчества Мусоргского—период его формирования — заканчивается опытом сочинения оперы «Саламбо» (1864—1865) по роману Флобера. С 1865 года, когда была создана характернейшая вокальная пьеса «Калистрат», индивидуальность Мусоргского вполне определилась. В 1867 году возникла первая редакция оркестровой фантазии «Ночь на Лысой горе» под несколько иным названием—«Иванова ночь на Лысой горе» (первый замысел сочинения на такого рода тему относится к 1860 году, когда Мусоргский ознакомился с драмой Менгдена «Ведьмы»). В 1868 году сочинен акт «Женитьбы». В 1868—1872 годах создана опера «Борис Годунов». В течение 1873—1880 годов сочинялась «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» (осталась неоконченной). Знаменитые вокальные циклы

Мусоргского были написаны в 1874—1877 годах («Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти», «Картинки с выставки») (Асафьев).

Н. П. НИКОЛЕВ
(1758—1815)

Николай Петрович Николев был родственником княгини Дашковой, стоявшей во главе Академии наук. Она и ввела его в круг современной писательской и ученой среды. До 1785 года он был на военной службе, но затем ослеп и с 1801 года безвыездно жил в Москве. Писал с молодых лет. Печататься стал с 1790 года. Сотрудничал в «Новых ежемесячных сочинениях».

Как драматург занимал наиболее радикальную из всех дворянских писателей позицию.

Николев состоял членом Российской академии.

В. А. ОЗЕРОВ
(1769—1816)

Владислав Александрович Озеров родился в селе Борках Тверской губ. С 1780 года Озеров учится в Шляхетном корпусе. Здесь развивается его интерес к театру и языкам, особенно к французскому. Позднее он увлекается русской литературой — Державиным, Дмитриевым, Карамзиным. Корпус оканчивает в 1887 году с золотой медалью. Поступает на военную службу и участвует в военных действиях при взятии Бендер (1789), после чего служит адъютантом. Затем переходит на службу в лесной департамент, где пользуется покровительством адмирала де Рибаса. В отставку выходит в 1808 году. Пенсии ему получить не удается. Недостаток средств вынуждает его жить в деревне, в глуши.

Первая драма «Ярополк и Олег» написана им в 1798 году. Успеха она не имела. Известность Озерова начинается, собственно, с трагедии «Царь Эдип» (1804). За нею идут «Фингал» (1805), «Димитрий Донской» (1807) и «Поликсена» (1809). Трагедии его были переведены на немецкий и французский языки.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ
(1823—1886)

Александр Николаевич Островский родился в Москве. Отец его был из духовного звания. Учился Островский в Московской гимназии, по окончании которой поступил в

Московский университет (учился одновременно с Ушинским, Полонским и др.). В 1843 году, из-за столкновения с одним профессором, вышел из университета и поступил канцелярским служителем в Московский совестный суд, затем в Коммерческий суд. Уволился оттуда в 1851 году по собственному желанию. Наблюдения по служебной линии дали ему благодарный материал для его драматургии.

Дебютировал в печати Островский в 1847 году, на страницах «Московского городского листка». Были напечатаны сцены «Несостоятельный должник», затем «Картина семейного счастья» и его повествовательная проза «Записки замоскворецкого жителя». Произведения Островского сразу привлекли всеобщее внимание, заговорили о новой эре в руской литературе. Его первая большая комедия «Банкрот» («Свои люди — сочтемся») при чтении произвела необычайный фурор.

Островский отталкивался непосредственно от гоголевских литературных традиций, и первые его произведения имели обличительный характер. Но цензура приняла выступление Островского недоброжелательно: «Банкрот» долгое время не видел света рампы. Под влиянием цензурных нажимов и той среды, с которой он в это время сблизился, Островский меняет свои позиции и с 1852 года переходит к пьесам доброжелательного бытописания, возвращаясь к сентиментальной бытовой комедии конца XVIII века. К этому виду литературы и принадлежит первая его пьеса, увидевшая театр, — «Не в свои сани не садись». Островский пишет пьесу за пьесой, сосредоточиваясь главным образом на купеческой среде, но в то же время интересуясь и крестьянской, дворянской, чиновничьей и помещичьей средой, каждый раз оставаясь верным позициям защищаемого им класса — купеческой буржуазии.

Творчество Островского разбивается на несколько этапов. Первый оканчивается 1852 годом, второй — написанием «Грозы» в 1859 году. В шестидесятые годы он работает преимущественно над историческими пьесами. Четвертый период его деятельности характерен депрессией и неустойчивостью. Литературно-театральное безвременье эпохи реакции овладевает и им. Хотя за этот промежуток времени он и пишет такие выдающиеся пьесы, как, например, «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бесприданница» и др., однако в целом он свою основную линию теряет. Наконец последний этап его деятельности — это стремление к педагогическим и организационным вопросам. В 1882 году он пишет известную записку о народном театре и в 1885 — о театральном образовании. В своих

произведениях он показывает различные общественные группы своего времени. Ряд лучших пьес он посвящает купечеству, крестьянству, ему же принадлежит и ряд исторических пьес. Неизменно обличительно относится он к дворянству и чиновничеству, которым посвящает немало пьес. Наконец в нескольких пьесах он выводит современное провинциальное актерство. Его пьесы появляются в ряде современных журналов различных направлений, что свидетельствует о неопределенности его мировоззренческих позиций и что в свою очередь не мешает ему быть певцом торговой и отчасти мелкой буржуазии.

Вокруг деятельности Островского не смолкала долгое время полемика, в которой принимали участие виднейшие русские писатели и критики: Добролюбов, Писарев, Чернышевский, А. Григорьев, Боборыкин, Тургенев, Толстой и многие другие. В итоге следует признать, что Островский до настоящего времени остается неизученным. Фигура Островского интересна тем, что наряду с писательской деятельностью он много сил отдавал и деятельности общественной. Так, при его непосредственном участии и частично по его личной инициативе были организованы в 1859 году — «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым» (Литературный фонд), в 1870 году — артистический кружок, давший русской сцене ряд крупных драматических имен, в 1874 году — Общество русских драматических писателей и оперных композиторов. Кроме того в последний период своей деятельности он участвовал (1881) в Комиссии для пересмотра законоположений по театральной части, в 1885 году был назначен заведующим московскими императорскими театрами.

Островский сотрудничал с рядом авторов (Горев, Гедеонов, Соловьев, Невежин и др.), имел громадное влияние на современных авторов, создал свою школу и воспитал своим репертуаром целое поколение крупнейших русских актеров-реалистов.

М. И. ПЕТИПА

(1822—1910)

Мариус Иванович Петипа родился в Марселе. Отец его был танцовщиком и балетмейстером, мать — трагической актрисой. Брат его Люсьен — премьером и балетмейстером Парижской большой оперы. Общее образование получил в Брюссельской большой коллегии; одновременно занимался музыкой в консерватории. Танцами стал заниматься с семилетнего возраста и через два года уже стал выступать в

балетах в ролях детей. По окончании образования, в 1838 году, Петипа получил первый ангажемент на амплуа первого танцовщика в Нант. С этого времени он странствовал по разным городам Франции, побывал в Америке в Нью-Йорке и четыре года прослужил в Испании, в Мадриде. В течение всего этого времени он выступал в качестве танцовщика и ставил небольшие балеты.

В 1847 году Петипа получил приглашение в Петербург на место первого танцовщика. Первое время в России он наряду с артистической деятельностью занимался и балетмейстерством, ставил балеты в романтическом духе. Первой его постановкой был балет «Пахита». Это не была самостоятельная работа: Петипа в точности воспроизводил постановку Мазилье. Большое влияние на балетмейстерскую деятельность Петипа в это время имел работавший в Петербурге же балетмейстер Перро, как позднее на него оказывал серьезное влияние балетмейстер Сен-Леон. Первый из них был мастером больших драматических балетов в романтическом стиле, второй — мастером танцовальных дивертисментов и балетов-ревю. Петипа и сочетал в себе оба эти качества. Изучать творческий путь Петипа раздельно от либреттистов Сен-Жоржа и Худекова тоже нельзя, хотя Петипа и перерабатывал каждый раз получаемый от них материал.

Начало известности Петипа как балетмейстера относится к 1862 году, когда он поставил балет «Дочь фараона». С этого времени он поставил в России пятьдесят три самостоятельных балета и семнадцать балетов чужих, не считая ряда танцев в операх и балетных дивертисментов.

Среди его балетов многие не поднимаются выше посредственности и успех их на сцене был слабым. Но ему же принадлежит и большое число выдающихся постановок. К их числу относятся: «Царь Кандавл» (1868), «Баядерка» (1876) и др. Ряд балетов был им поставлен на острые современные темы: «Роксана», «Краса Черногории» (1877), «Дочь снегов» (1879) и др. Однако наибольшей зрелостью отличаются его позднейшие балеты — «Спящая красавица» на музыку Чайковского (1890), «Раймонда» на музыку Глазунова (1898). В сотрудничестве с русским балетмейстером Л. Ивановым он поставил балеты «Лебединое озеро» на музыку Чайковского (1894), «Щелкунчик» (1892) и др.

Наряду с деятельностью танцовщика и балетмейстера Петипа занимался и педагогической работой. Сочетанием этих функций обязан русский балет тем, что Петипа создал, как это принято говорить, русский классический балет, т. е. стиль балетного танца и спектакля, а также методику хореографи-

ческого преподавания. Они нераздельно царили на русской сцене вплоть до появления М. Фокина, и к ним вернулся балет после революции (см. монографию Ю. Сломинского).

И. А. ПЕТРОВ
(1807—1878)

Иосиф Афанасьевич Петров происходил из мелкой купеческой семьи. После смерти отца он воспитывается у дяди. Начальной грамоте Петрова обучает дьячок. С раннего возраста у Петрова проявляется любовь к церковному пению. Позднее он знакомится с директорами придворной певческой капеллы — Львовым и Бахметьевым. Музыкальное образование он получает у полкового капельмейстера, квартирующего у них в доме. С детства играет на балалайке и на гитаре, затем на кларнете. Знакомство с артистическим миром началось через прилавок. Сперва он ходил к своим покупателям за кулисы, затем стал выступать на сцене в качестве статиста. Девятнадцати лет от роду, в 1826 году, он дебютирует в елизаветградском театре, в опере Кавоса «Казак-стихотворец». Дебют оказался удачным, голос его понравился, и с этого года (вплоть до 1830 года) он работает в труппе Журавовского и Штейна в южных городах: Елизаветграде, Николаеве, Одессе, Харькове, Курске и др. В труппе он проявил себя не только как певец, но и как дисциплинированный работник. В связи с этим антрепренеры дают ему ряд поручений, как, например, разноску афиш, подбирание пьяных актеров и пр. 1830 год был в его жизни переломный. В этом году его услышал приехавший из Петербурга режиссер Лебедев. Шла драма с пением «Амстердамский палач». Петров после этого был приглашен в Петербург в императорскую оперу. 28 июля он был зачислен в труппу, и 10 октября, проработав роль с Кавосом, он выступил в опере Моцарта «Волшебная флейта» в роли Зороастра. Диференциации вокальных жанров в ту пору еще не было, и он выступал в одно и то же время и в операх, и в водевилях с пением, и в комических операх, и в драмах с пением. Более всего он стремился к переводным иностранным операм, дававшим более благодарный материал для пения.

К числу его блестящих ролей этого периода относится роль Бертрама в опере Мейербера «Роберт-дьявол». Отношение публики к его исполнению было буквально восторженным. Не меньшим успехом он пользовался в опере Вебера «Волшебный стрелок» в роли Каспара. Заслуга Петрова — в создании образов в первых русских операх Глинки и

Даргомыжского. 27 ноября 1836 года он поет партию Сусанина в опере «Жизнь за царя» Глинки с поразительным успехом. Создает образ, которому затем подражают в течение ряда поколений. Поет он эту партию в течение тридцати лет сряду. В 1842 году он поет Руслана, затем Фарлафа в опере Глинки «Руслан и Людмила», в 1856 году мельника в «Русалке» Даргомыжского. К числу блестящих его ролей относится и Варлаам в опере Мусоргского «Борис Годунов».

П. А. ПЛАВИЛЬЩИКОВ

(1760—1812)

Петр Алексеевич Плавильщиков родился в купеческой семье. В 1768 году поступил в гимназию Московского университета и в 1776 году был произведен в студенты. Работал в университете с большим рвением к знаниям; в то же время интересовался литературой и на опыте студенческого театра пристрастился к сцене. Известно его предложение студенту, а затем профессору Стразову бросить учение и заняться организацией московского театра. Окончив университет, Плавильщиков переезжает в Петербург и дебютирует на придворной сцене в роли Хорева и Секста в трагедии Княжнина «Титово милосердие». В 1779 году он зачислен в придворную труппу. В качестве актера он исполнял роли героев и любовников, чему способствовали его прекрасные внешние данные.

Во второй половине 80-х годов Плавильщиков состоял инспектором российской труппы.

1 июля 1793 года Плавильщиков оставляет службу на петербургской сцене и переходит в московский театр. Поводом, можно думать, послужило приглашение другого актера — Константинова — на одни роли с Плавильщиковым.

Москва встретила Плавильщикова с восторгом. Параллельно с деятельностью артистической Плавильщиков занимался драматургией. Его перу принадлежит ряд трагедий на темы из русской истории. Но трагедии его не представляли собой того интереса, который выпал на долю его буржуазных драм из жизни купечества и крестьянства. Эти произведения — «Сиделец» и «Бобыль» — были родоначальниками русской бытовой реалистической комедии. Наряду с этим Плавильщиков — и в этом его крупнейшее значение — был идеологом буржуазной драмы. Его теоретические статьи представляют собой интереснейшую литературную декларацию и сыграли историческую роль. В 1811 году он был из-

бран в члены Общества русской словесности при Московском университете. Кроме того Плавильщиков занимался и педагогической деятельностью.

Н. А. ПОЛЕВОЙ
(1796—1846)

Николай Алексеевич Полевой родился в купеческой семье. Детство провел в Иркутске. Отец его был образованным человеком, заботившимся об образовании сына. Этим объясняется его ранняя начитанность. В 1811 году он переезжает в Москву к приятелю своего отца. Здесь он посещает Московский университет, впервые знакомится с театром и продолжает свои литературные опыты. Приход Наполеона приостановил его работу, и Полевой, спасаясь от войск Наполеона, бежал в Курск. Здесь Полевой поступает на службу к курскому купцу Баушеву. В качестве журналиста он дебютирует впервые в 1817 году в «Русском Вестнике» статьей о пребывании Александра I. В 1822 году он целиком отдается литературным занятиям. В эту пору он уже пользуется известностью. Наряду с журналистикой Полевой в это время занимается и наукой и за работу по русской грамматике получает медаль. Московские и петербургские издатели всячески добиваются сотрудничества Полевого. В 1824 году Полевой начинает издавать журнал «Московский телеграф». К сотрудничеству были привлечены все лучшие силы. Журнал был ярым сторонником просвещения и в целом держался прогрессивного направления. В частности Полевой стоял на позициях романтизма и боролся против классицизма. Боролся он и против Карамзина (как историка). Чрезвычайно резко выступал он и против урапатриотизма, в частности против пьесы Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Все это вместе взятое навербовало против него множество врагов. Журнал был закрыт, а сам Полевой подвергся суровому воздействию III Отделения. С этого момента начинается «падение» Полевого. Он сближается с такими людьми, как Булгарин, Греч, Сенковский и пр. Полевой дал русскому театру сорок драм («Купец Иголкин», «Дедушка русского флота», «Параша-сибирячка» и др.). Он был выразителем идеологии русской буржуазии на том этапе ее развития, когда она устанавливала и укрепляла свои отношения с самодержавием, и представителем русского «официального» романтизма вместе с Кукольником. В связи с этим Полевой не понял Гоголя. Предпринятое им под конец его жизни издание «Литературной газеты» не осуществилось, ему грозило разорение. Это ускорило его смерть.

А. А. ПОТЕХИН
(1829—1908)

Алексей Антипович Потехин родился в небогатой дворянской семье в Кинешме. Образование получил в ярославском Демидовском лицее. Он недолгое время служил на военной службе, позднее на гражданской в Костроме. Дебютировал на литературном поприще театральной рецензией в 1851 году. После того сотрудничал в ряде журналов: «Современник», «Отечественные записки», «Москвитянин», «Русский вестник», «Русское слово», «Вестник Европы» и др. Особенно сильное влияние на него оказала редакция молодого «Москвитянина» и среди его сотрудников Островский. Потехин писал драмы, повести и романы. Как писатель он придерживался двух направлений — общественно-обличительного и крестьянско-народнического.

Свою первую драму «Суд людской — не божий» он пишет в 1853 году. Второй пьесой была драма «Шуба овечья, душа человечья», третьей — «Чужое добро в прок не идет». Все эти пьесы говорят о нем, как о знатоке крестьянского быта. Кроме того очевидно было его тяготение к этнографии. Правдивое реалистическое письмо, правдивая зарисовка отношений привела к тому, что его пьесы подолгу (от четырех до тринадцати лет) были под запретом цензуры. Первые же его пьесы сблизили его с Мартыновым, в котором он нашел прекрасного исполнителя. Успех первых пьес дал возможность Потехину выйти в отставку и целиком отдаться литературной деятельности. В 1854 году Потехин стал уже известным драматургом. В 1856 году он участвует вместе с Островским, Писемским и др. в поволжской экспедиции, результатом чего было не только более близкое знакомство с крестьянским бытом, но и появление ряда специальных очерков. Первый большой роман Потехина относится к 1857 году — «Крушинский», в 1863 году — роман «Бедные дворяне», в конце 70-х годов — «Около денег».

Что же касается его обличительных пьес, то они относятся к периоду времени между 1858 и 1869 годом. Между ними заслуживают внимания «Мишура», «Виноватая», «Отрезанный ломоть», «Современные рыцари», «Вакантное место», «Выгодное предприятие» и др. Большинство из них постигла та же участь, что и пьесы из крестьянской жизни, и они долгое время были под цензурным запретом. Цензурные перипетии несомненно повлияли на Потехина, и он сосредоточил свою сюжетику на узком круге семейного быта.

В 80-х годах Потехин был приглашен заведывать труппой Александринского театра. В 1900 году он был избран в почетные академики.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
(1844—1908)

Николай Александрович Римский-Корсаков родился в Тихвине Новгородской губ. В 1856 году он был определен родными в Морское училище в Петербурге, которое окончил в 1862 году. Музыкальные способности обнаружились у него с детства. В юные годы руководителем творческих опытов Римского-Корсакова был пианист-педагог Канилле, ставший его другом. С Балакиревым и его кружком он познакомился в 1861 году. Работа в кружке была прервана кругосветным плаванием, но по возвращении из него (1865) усилилась, тем более, что и в плавании Римский-Корсаков не оставлял музыкальных занятий. В течение 1862—1865 годов он создал первую симфонию. Годы 1866—1871 были крайне плодотворными: в 1866 году возникли юные лирические «шуманизированные», но с сильным отпечатком своего светло-мечтательного лиризма романсы, в 1867 году оркестровая фантазия «Эпизод из былины Садко» (потом в новой редакции 1891—1892 годов просто «Садко»), в 1868 году вторая симфония «Антар», живописно-изобразительная и красочная. В течение 1868—1872 годов он работал над «Псковитянкой». С 1883 по 1894 год он энергично работает в Певческой капелле в должности помощника управляющего. Организовал там регентский и оркестровый классы. С 1874 по 1881 год он состоял директором и дирижером Бесплатной музыкальной школы.

Таким образом необходимо в деятельности Римского-Корсакова подчеркнуть его общественно-просветительную и педагогическую музыкальную работу. В этом отношении и Балакирев, и он были музыкантами новой формации, понимавшими музыку как большое культурное дело, а не только как личное творчество. Годы 1874—1875 Римский-Корсаков посвящает усвоению контрапунктической техники. Вообще же период с 1872 по 1878 — период некоторого творческого затишья. После «Майской ночи» начинается новый подъем. В 1880—1881 годах написана весенняя сказка «Снегурочка», в 1879—1880 годах как преддверие к ней—«Сказка для оркестра», в 1882 г. — концерт для фортепиано с оркестром, в 1885 году — «Симфониетта», в 1884 году — Третья симфония, в 1887 году — блестящее «Каприччио» на испанские темы. Это эпоха ярких инструментальных сочинений и радостного чувства полного овладения мастерством.

На переломе к 90-м годам Римский-Корсаков вновь возвращается к опере и создает «Младу» (1889—1890), переработку «Бориса Годунова» Мусоргского (1892—1895), «Ночь перед рождеством» (1894—1895), «Садко» (1895—1896), «Мо-

царт и Сальери« (1897), «Боярыня Вера Шелога» (1898) — пролог к «Псковитянке», «Царская невеста» (1898), «Сказка о царе Салтане» (1899—1900), «Сервилия» (1900—1901), «Кащей бессмертный» (1902), «Пан-воевода» (1902—1903), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1903—1905), «Золотой петушок» (1906—1907) (Асафьев).

В. В. САМОЙЛОВ

(1813—1887)

Василий Васильевич Самойлов — сын оперного певца. Образование получил в Горном корпусе. На сцену попал против ожидания и своего, и своих родных, по предложению Николая. Дебютировал он в теноровой партии в опере Мегюля «Иосиф Прекрасный» (в заглавной роли). Дебют прошел незамеченным. Через некоторое время он выступил в партии Рамира в опере «Сандрильона» и был принят на петербургскую оперную сцену (1835). В течение десяти лет он занимал второе положение, играл в операх, водевилях, играл и роли старух. Он долгое время просил дирекцию дать ему ведущие роли, но получал отказ. Выдвинуться ему помог случай. В бенефис режиссера Куликова шла пьеса «Музыкант и княгиня», а артист Мартынов, игравший в ней, не возвращался из отпуска. Самойлову пришлось его заменить, и сыграл он настолько хорошо, что даже удостоился царского подарка. С этого времени его карьера была обеспечена.

Самойлов был артистом громадного диапазона. Незаменим он был в водевилях с переодеванием. Мастерское владение искусством грима довершало сценическую иллюзию. В этом репертуаре следует упомянуть водевили «Две станции», «Актер», «Нашествие иноплеменных», «Беда от нежного сердца» и др. Наряду с этим он имел успех в мелодрамах — «Вечный жид», «Монте-Кристо», «Брачное свидетельство» и др. Особенно удалась ему роль Ришелье, исполнявшаяся им в двух мелодрамах разного названия. Благодаря ему «Ришелье» не сходил с репертуара в течение пятнадцати лет подряд. Несколько слабее был он в русских исторических драмах, хотя роль Иоанна Грозного была одной из лучших в его репертуаре. Он ее играл в драме А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и Островского «Василиса Мелентьева». Прекрасно играл Самойлов Франца Моора в драме Шиллера «Разбойники». В этой роли о нем восторженно отзывались даже немецкие актеры. Он сыграл Лира (1859), Шейлока (1860) и Гамлета (1863), но эти роли не первоаразрядные в его творчестве (между прочим ему принадлежит

первая на русской сцене трактовка Гамлета как воплощение «сомнений и недостатка воли»).

Самойлов прослужил на сцене всего сорок лет (1834—1875). В 60—70-х годах он занимал центральное положение в репертуаре Александринского театра. Закат его начался с появлением Островского, с ролями которого он не мог справиться. Он нашел себе прекрасный выход в репертуаре «безвременья» — в пьесах Дьяченки и В. Крылова. К числу лучших ролей здесь относятся роль Жоржа Дорси в пьесе «Гувернер» и роль Старого барина в пьесе того же имени. За время своей службы он сыграл до пятисот ролей.

П. М. САДОВСКИЙ
(1818—1872)

Пров Михайлович Садовский родился в мещанской семье. Есть основание полагать, что настоящая его фамилия была Ермилов. Отца потерял, когда ему было девять лет; рос в нужде, послужившей для него тяжелой, но хорошей школой. Вскоре его взял к себе его дядя, тульский актер Г. В. Ермилов, по сцене Садовский. У него он занимался перепиской ролей, у него же он получил первые наставления в области драматического искусства. После смерти этого дяди его взял к себе другой дядя, Д. В. Ермилов, тоже актер. Сценическая карьера Садовского начинается с 1832 года, когда провинциальный антрепренер Турчанинов, формируя труппу тульского театра, пригласил в нее и Садовского. Садовскому в это время было еще только четырнадцать лет. Первой его ролью была роль Сезара в водевиле «Ватель, или потомок великого человека». С этих пор начинаются странствования Садовского по провинциальным городам. Он играет в Рязани у Шилкина и Верстовского, в Ельце, в Лебедяни у Вышеславцева, в Воронеже, Тамбове, наконец в Казани у Соколова. Все это время он получает буквально гроши и подрабатывает писанием декораций. Так продолжалось до 1838 года, когда, служа в Казани, он встретился с приехавшим на гастроли Щепкиным. Ему даже посчастливилось участвовать в его бенефисе. Встреча эта сыграла в его жизни решающую роль. Вскоре он отправляется в Москву, где сближается с Живокини. Слава Садовского как актера была в это время уже крепка, и его засыпают самые выгодные предложения. Но, проиграв год в провинции, он, воспользовавшись удобным случаем, убегает в Москву. Здесь в нем принимают ближайшее участие Щепкин, Живокини, Верстовский, в результате чего Садовский получает дебют на сцене Малого театра. Выступает он в

роли Жана Бижу в водевиле «Любовное зелье», или «Цирюльник-стихотворец». Дебют Садовского прошел однако незамеченным, и поэтому ближайшее время он не получал никакой работы. В связи с этим он стал подумывать о возвращении снова в провинцию. Так прошли ближайшие три года (1839—1842), когда ему довелось очень удачно сыграть роль Пустославцева в водевиле «Лев Гурыч Синичкин». С этого момента его успехи становятся заметными. В 1843 году он прекрасно играет роль Подколесина в «Женитьбе» Гоголя. Затем идут роли Осипа в «Ревизоре», городничего, Фамусова, Скалозуба. Роли городничего и Фамусова ему не удаются. Слава Садовского обеспечена с появлением на сцене буржуазной бытовой реалистической комедии Островского. Вместе с Островским он читает по всей Москве его первую пьесу «Банкрот» и, когда на сцене появляется первая пьеса Островского «Не в свои сани не садись», он блестяще исполняет роль Русакова. С неменьшим успехом он играет роль Любима Торцова в «Бедности не порок». К этому же времени относится сближение Садовского с молодой редакцией «Москвитянина».

Насколько ему удаются роли в пьесах Островского, настолько он не справлялся с ролями в других пьесах.

Громадной популярностью пользуются также его рассказы юмористического содержания. Гастроли Садовского в Петербурге проходят с триумфом. Но так продолжается только до 60-х годов, когда в его творчестве начинает наблюдаться некоторое утомление; он играет небрежно, не знает ролей, сходит на-нет.

Е. С. СЕМЕНОВА
(1786—1849)

Екатерина Семеновна Семенова родилась от крепостной женщины и учителя кадетского корпуса в Петербурге. Образование получила в Петербургском театральном училище под руководством Дмитревского. В первый раз дебютировала 3 февраля 1803 года в роли Нанины в одноименной комедии Вольтера; во второй раз выступала в 1804 году в роли Ирты в «Ермаке» (проработана роль с Плавильщиковым), в третий раз в том же году — в роли Антазоны в «Эдипе» Шаховского. В 1805 году она играет в роли Заиры в трагедии Княжнина «Рослав», после чего ее принимают на сцену. Она сразу заняла ведущее положение и стала первой трагической актрисой, чему способствовали ее внешние данные (прекрасный рост, красивое лицо, хороший голос). В дальнейшем ее руководителем становится из-

вестный переводчик Гомера и большой знаток античности Гнедич. Но решающую роль для нее сыграла французская актриса Жорж, приехавшая в Россию в 1808 году. Все драматурги того времени взапуски переводят для Семеновой Расина, пишут для нее пьесы. Пушкин заявляет, что «русский театр — это одна Семенова». Но в 1818 году появляется на сцене актриса А. М. Колосова, и Семенова начинает отчасти уступать ей свои роли, отчасти с нею соперничать. В итоге она оставляет сцену. Но через два года она снова возвращается в театр. Однако в это время на русской сцене уже классический репертуар отходит на второй план, и Семенова выступает в самых разнообразных пьесах: здесь и Коцебу, и Хмельницкий, и Крюковский, и др. Семенова достигает нового торжества в расиновской «Федре» (1823). Но через два года она вновь оставляет сцену. Ее возраст не позволяет ей продолжать играть желаемый ею репертуар. Она уходит со сцены театра, играет только на домашних сценах в Москве и Петербурге. В последний раз она выступила в 1847 году, за два года до своей смерти.

Е. С. СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ
(1629—1690)

Емельян Ситнианович Симеон Полоцкий родился в Белоруссии. Учился дома с семи до четырнадцатилетнего возраста, после чего поступил в Киевскую академию, а по окончании ее в одну из иезуитских школ. В 1656 году принимает монашество и становится дидаскалом Полоцкой братской школы. В том же году при проезде через Полоцк царя Алексея Михайловича приветствует его специально для того написанными виршами (стихами). Царя поразил этот до сих пор неслыханный в царском обиходе факт, и он обласкал за это Симеона. С этого времени у него зарождается мысль переехать в Москву. Осуществилось это только в 1664 году. Здесь ему удается сотрудничать с митрополитом Газским Паисием, что оказывает большое влияние на его карьеру, так как Паисий пользовался большим влиянием. В Москве Симеон работает в двух направлениях: по линии педагогической и по линии политико-публицистической. Ему отдают в обучение молодых подьячих посольского приказа: вокруг этой работы вскоре создается целая школа. Позднее Симеон оказывает серьезную помощь в деле организации Московской духовной академии. Со второй половины 1667 года Симеон становится воспитателем царевичей Алексея и Феодора, а также царевны Софьи. Симеон был для своего времени одним из ярых пропагандистов

идей просвещения. Наряду с этим Симеон выступает с богословскими сочинениями, выступает с увещеваниями раскольников (1666), а в стихах, с одной стороны, восхваляет царя, а в другой — обличает купечество, монашество (стихи «Купецтво», «Монах»). Симеону принадлежит авторство комедий: «О царе Навуходоносоре», «О теле, злате и о трех отроках, в пещи сожженных» и «О блудном сыне».

И. И. СОСНИЦКИЙ
(1794—1871)

Иван Иванович Сосницкий — сын служителя театра. В 1799 году его отдали в Театральное училище, в котором установка преподавания была на балет. И уже через год Сосницкий выступает в балете. Но проходит несколько лет, балетную специальность он меняет на драматическую.

В 1807 году Сосницкий играет роль сына Пожарского в драме Крюковского «Пожарский». В 1811 году его принимают в молодую труппу Шаховского, игравшую в то время в Кушелевском театре. Сосницкий — типичный ученик Шаховского. Через Шаховского же он знакомится с лучшими писателями своего времени: Пушкиным, Грибоедовым, Крыловым, Хмельницким и др. Он присутствует на первой читке у Хмельницкого комедии «Горе от ума». Сценическая слава Сосницкого начинается с исполнения им роли графа Ольгина в комедии Шаховского «Липецкие воды».

Сосницкий до самой своей смерти был на сцене, и в течение всех этих лет занимал на ней центральное положение. Он прекрасно играл роли светских молодых людей в дворянском водевиле, с не меньшим успехом он выступал в классическом переводном репертуаре — Фальстаф Шаховского (Шекспира), Фигаро, комедии Мольера, Полоний в «Гамлете» и др. В мелодрамах играл он и ведущие роли. С большим успехом он играл роль Балагалаева в комедии Тургенева «Завтрак у предводителя». Но роли бытовые ему не удавались. Не находил себя он в Островском и Потехине.

Сосницкий был одним из основных преподавателей драматического искусства в Петербургском театральном училище. Среди его учеников Асенкова, Вера Самойлова и др.

А. П. СУМАРОКОВ
(1718—1777)

Александр Петрович Сумароков родился в Финляндии. Отец его, представитель старого дворянского рода, был ярым сторонником петровских реформ. Много обращал внимания на образование сына. Четырнадцати лет Сумароков

был отдан в тогда только что открывшийся Сухопутный шляхетный корпус. Появившееся еще с детства влечение к словесности здесь развивается. Кадеты организуют Общество любителей российской словесности и в нем занимаются переводами и личным оригинальным поэтическим творчеством.

Интерес к театру в нем зарождается с одиннадцатилетнего возраста, когда ему удается видеть спектакли заезжих немецких актеров. По окончании корпуса Сумароков не идет на военную службу, а поступает в канцелярию Миниха, позднее работает у графа Головкина и А. Разумовского и дослуживается до чина бригадира. В 1747 году появляется его первая трагедия «Хорев», после чего он продолжает писать во всех жанрах и приобретает известность как драматург; он является создателем русской классической трагедии и комедии. Сумарокову же принадлежит либретто первой русской оперы «Цефал и Прокрис» (1755). Сумароков принимает непосредственное участие в организации русского трагического театра среди кадетов корпуса. Когда же в Петербург приезжают ярославские актеры, он становится во главе учрежденного русского публичного театра (1756).

В 1759 году Сумароков учреждает журнал «Трудолюбивая пчела», который использует для пропаганды своих литературных взглядов и для полемики со своими многочисленными противниками.

От директорства театром Сумароков уволен в 1761 году, после чего он занимается исключительно литературной деятельностью. Но и здесь, живя в Москве, он систематически враждует с московскими театральными деятелями. Он запрещает московскому антрепренеру Бельмонти играть свои пьесы. Последний получает на это разрешение от московского главнокомандующего Салтыкова. Дело переходит к Екатерине. Эта последняя становится на сторону Бельмонти. Отношения обостряются еще больше. Травля Сумарокова в последние годы его жизни определялась в значительной мере развитием нового драматического направления, ярым противником которого он себя заявил.

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН

(1818—1903)

Александр Васильевич Сухово-Кобылин родился в семье одного из героев наполеоновских войн. О детстве его почти нет никаких сведений. В юношеском возрасте он по-

ступил в Московский университет на философский факультет и стал ярым последователем Гегеля. В 1838 году он окончил университет и стал заниматься преимущественно спортом (содержал прекрасную конюшню беговых лошадей и даже сам участвовал на бегах, побеждая притом ведущих наездников). В 40-х годах однако произошел неожиданный случай. Его заподозрели в убийстве его жены и арестовали. Из тюрьмы ему благодаря связям вскоре удалось освободиться, но вся эта история сильнейшим образом повлияла на его творчество. В тюремных стенах созрели и его знаменитые комедии, объединенные в трилогию, носящую название «Отжитое время». Это — «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». Первая из них была написана в 1854 году, последняя — в 1868, и после того Сухово-Кобылин ни разу не возвращался к драматургии, ссылаясь на свою отсталость.

В своих комедиях Сухово-Кобылин является продолжателем традиций Гоголя и отличается сильным обличением глубоким пессимизмом.

А. К. ТОЛСТОЙ
(1817—1875)

Алексей Константинович Толстой родился в Петербурге, в дворянской семье. Детство провел с матерью на Украине. Восьми лет переехал в Петербург, тогда же был представлен при посредстве своего родственника. тоже восьмилетнему наследнику, будущему императору Александру II. Дружба эта сохранилась на всю жизнь. В 1826 году он отправился в Германию, где встретился с Гете. Затем был в Италии. В 1836 году выдержал экзамен при Московском университете и был зачислен к русской миссии при германском сейме во Франкфурте-на-Майне.

Дебютировал он в печати в 1841 году книжкой «Упырь». Его перу принадлежит большое число стихов и четыре драмы, из которых одна осталась неоконченной, а три вошли в известную трилогию — «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Написаны они во второй половине 60-х годов. Хотя он и был близок к «Современнику», однако многие его вещи примыкают к славянофильским кругам. Толстой идеализировал старую Русь эпохи становления русского феодализма, эпохи веча. Либерально настроенный в отношении высших бюрократических кругов, он в то же время не мирился с буржуазными веяниями и едко на них нападал в своих сатирических и юмористических стихах. Последнее обстоятельство причи

слило его к консервативной писательской группе. Толстой был одним из создателей известного вымышленного писателя Козьмы Пруткова.

ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ
(1681—1736)

Феофан Прокопович родился в Киеве, в купеческой семье. Рано потерял родителей и был взят на воспитание своим дядей, ректором Киевской духовной академии (по другой версии митрополитом Ясинским). Дядя вскоре умер, и воспитание Феофана продолжал один киевский благодетель. Академию Феофан Прокопович окончил в 1698 году. Отличаясь блестящим умом, хорошим голосом и красноречием, Феофан по обычаю того времени продолжал образование в Польше. Для этого ему пришлось принять униатство. Закончив курс здесь, он поступил учителем пиитики и риторики во Владимир-Волынский. Но, проработав там некоторое время, он отправился для пополнения образования в Рим. Здесь он обратил на себя внимание своими блестящими способностями, и иезуиты всячески стали склонять его принять католичество и остаться у них. Феофан отверг их предложения и вернулся на Украину (1702). Здесь он отрекся от униатства и принял пострижение в монахи. Вслед за этим он поступает учителем пиитики в Киевскую академию (1704). Через два года он получает и кафедру риторики. Вступив на общественное поприще, Феофан становится ярым противником схоластики во всех ее проявлениях. Наряду с этим он вскоре обратил на себя внимание Петра (1706), выступив перед ним с приветственной речью, в которой оперировал уже не отвлеченными идеями, а конкретными фактами сегодняшнего дня. Выступления его затем часто повторяются. Он приветствует Петра по поводу полтавской победы, приветствует Меньшикова. В 1711 году, невзирая на то, что он в это время уже был ректором Академии, его вызывают в действующую армию в дни прусского похода и в 1715 году в Петербург. Здесь Феофан ведет публицистическую деятельность, выступает ярым противником не только схоластики, но и польского направления в целом, явно поддерживает равнение на протестантство, защищает превосходство светской власти над церковной и становится красноречивым защитником всей петровской реформистской деятельности. Все это вместе взятое восстанавливает против него все реакционное духовенство, и начинается жестокая борьба. Положение Феофана пошатнулось после смерти Петра. Однако он становится

на сторону императрицы Анны при ее столкновении с церковниками, тем снова завоевывает себе свое прежнее положение, и вновь обрушивается на своих врагов.

Феофан был одним из передовых людей своего времени и имел большое влияние на развитие ряда деятелей, как, например, на Кантемира и Татищева. Большое литературное значение имеет его комедия «Владимир» (1702).

Д. И. ФОНВИЗИН

(1745—1792)

Денис Иванович Фонвизин родился в семье небогатого помещика-чиновника. Отец его был человеком образованным и начальное образование сыну дал хорошее. После того его отдали в университетскую гимназию, по окончании которой он поступил в Московский университет. В бытность его в университете директор Мелиссино повез в Петербург лучших студентов, и в их числе поехал Фонвизин. Здесь он увидел Ломоносова и впервые столкнулся с театром. Есть данные утверждать, что он участвовал в университетских спектаклях. Кроме того, будучи в университете, он участвовал в студенческом литературном кружке. По окончании университета он поступил сержантом в гвардию, но военная служба его мало удовлетворяла, и он вскоре перешел переводчиком в иностранную коллегию. Затем он служит при И. П. Елагине секретарем. Здесь он встречается с В. Лукиным. И наконец переходит на чиновную службу к графу Панину. Они вместе составляют проект государственной реформы в духе передовых буржуазных идей того времени с постепенным освобождением крестьян.

Фонвизин дважды путешествует за границу — первый раз в семидесятых годах, второй — в восьмидесятых, после написания «Недоросля». Уже больным он возвращается в Россию в 1787 году. Литературные опыты Фонвизина начинаются с переводов. В 1761 году он переводит басни Гольберга; стремление к дидактической литературе не оставляет его и затем. В 1764 году он переделывает комедию Грессе «Корион».

Две его замечательные комедии — «Бригадир» и «Недоросль» относятся — первая к 1766 году, вторая — к 1782 году. Кроме того ему принадлежит перевод трактата Куайе «Торгующее дворянство, противопоставленное дворянству военному».

Фонвизин был одним из наиболее передовых людей своего времени. В своих комедиях жестоко бичевал дворянство и его обращение с крепостными. Однако обличение это шло

в интересах своего же класса. Фонвизин верил, что спасти положение дворянства можно при посредстве сил самого же дворянства и под руководством самодержавия.

А. А. ШАХОВСКОЙ

(1777—1846)

Александр Александрович Шаховской родился в селе Беззаботах Смоленской губ. Отец его был камергером польского короля Станислава-Августа. Детство Шаховской провел в деревне. Восьми лет его отвезли в Москву и отдали в благородный пансион. По окончании его он поступил в Преображенский полк, но служил недолго. В 1802 году он вышел в отставку в чине штабс-капитана. Средств у него было мало, он был некрасив, а между тем тянулся к высшему обществу и светской жизни. И это обстоятельство заставило его внимательнее отнестись к своим дарованиям.

Его юношеские труды встретили благоприятный отзыв писателя Эмина. Театр его интересовал с детства. Эту склонность поддерживало театральное знакомство (Вальберх, Дмитревской). В 1795 году в Эрмитажном театре идет его пьеса «Женские шутки», и Шаховского «обласкивает» император Павел. Он знакомится с директором театров Нарышкиным, который и приглашает его в члены дирекции по репертуарной части. Шаховской оставляет военную службу и целиком отдается театральным делам. Он получает предложение ехать за границу для приглашения французской труппы. Поручение он исполняет с большим успехом, за что и получает звание камер-юнкера. Все это вместе взятое открывает перед ним простор для самой кипучей деятельности. Позднее он избирается в члены Российской академии. В 1812 году Шаховской становится во главе ополчения и участвует в военных действиях против Наполеона. После ухода его из Москвы он первый вошел в оставленный город и занялся приведением его в порядок. С конца 1813 года Шаховской снова в Петербурге.

Особенно плодотворно работает он после отставки, с 1819 года, вызванной его ссорой с директором театров князем Тюфякиным. В 1824 году он снова на службе в дирекции. Здесь принимает участие в разработке постановлений и правил внутреннего управления дирекцией.

Шаховской издавал театральный журнал «Драматический вестник» (1808) и был популярен в качестве руководителя современного актерства. Впрочем, мнения о нем как об актере расходятся.

Заслугой его является организация молодежного театра, действовавшего наряду с театром основным.

Перу Шаховского принадлежит целый ряд пьес. Он писал преимущественно в комедийном жанре, но ему принадлежат также и трагедии. Он же положил начало и русскому дворянскому водевилю («Казак-стихотворец»). У Шаховского было много недоброжелателей, в том числе в литературных кругах. Подобно Сумарокову, он пользует свои комедии для сатирических выпадов против своих литературных противников. Одной из лучших его комедий считается «Липецкие воды» (1815).

Я. Е. ШУШЕРИН
(1753—1813)

Яков Емельянович Шушерин свое образование получил у приходского дьячка, который с трудом научил его писать. Отец его был из приказного звания, умер, когда ему было восемнадцать лет, от свирепствовавшей тогда в Москве чумы. Свою служебную карьеру он начал в качестве писца. Поступив затем в московский театр Медокса на неопределенные обязанности, он в одно и то же время исполнял маленькие роли, заменял суфлера и переписывал ноты. Сценического успеха вначале не имел, но стал работать над собой и вскоре добился успеха. Это было при исполнении роли Ксури в пьесе Коцебу «Попугай». Слава его как актера росла, и в 1786 году он был приглашен на петербургскую сцену. Но здесь вообще господствовало пренебрежительное отношение к московским актерам, и через пять лет, в 1791 году, он снова переехал в Москву. Однако прослужил здесь он недолго.

В 1800 году его снова приглашают на петербургскую сцену. В 1811 году он получает пенсию, выходит в отставку. При нашествии Наполеона он бежал в Рязань, затем вернулся и вскоре заболел тифом и умер.

М. С. ЩЕПКИН
(1788—1863)

Михаил Семенович Щепкин, сын крепостного гр. Волькенштейна, родился в селе Красном Обоянского уезда Курской губ. Первые уроки грамоты Щепкин получил у ключника хлебного магазина, затем у священника; после чего был отдан в уездное училище в Суджу. По дороге туда он попал на домашний спектакль к графу — давали оперу «Новое семейство». Этот спектакль зародил в нем большой

интерес к театру. И в школе он возвращается к театру. Ставят комедию Сумарокова «Вздорщицу», и Щепкин с успехом исполняет роль Размарина. В 1802 году Щепкин переходит в Курское губернское народное училище, в третий класс, но летом его переводят в четвертый. Учился он прекрасно. Много читал, чему немало способствовал писатель Богданович, живший в то время в Курске. В училище он близко сошелся с родственником курского антрепренера Барсова — Городенским. Через него он проникает в театр, где носит оркестрантам ноты, переписывает роли, порою даже выступает в качестве суфлера. Наряду с этим он участвует в домашних спектаклях у графа и четырнадцати лет исполняет роль Фирюлина в опере «Несчастие от кареты» с большим успехом. На пятнадцатом году он оканчивает училище, которое к этому времени преобразовывается в гимназию. Но продолжать в ней учиться он не мог как крепостной крестьянин. Участвует в спектаклях — летом на домашней сцене, зимой — в Курсе.

В ноябре 1805 года должен был состояться бенефис артистки Лыковой. Шла «Зоа». Артист Арепьев запил и не мог участвовать. Щепкин предложил свои услуги. Вышел он из положения блестяще и с тех пор стал получать заметные роли. Но до 1808 года он не имел определенного амплуа и выступал главным образом в качестве замены. В 1808 году он был окончательно принят в труппу на комические роли.

Работал в ней до 1816 года. К этому периоду времени относится его встреча с князем Мещерским, поразившим его реалистичностью игры. В начале 1816 года антреприза Барсовых прикончилась, и Щепкин временно остался без театра. Но в июле того же года он получил приглашение в труппу Штейна и Калиновского в Харьков. Предложение было крайне лестным. Из Харькова по предложению генерал-губернатора князя Репнина он с труппой перекочевал в Полтаву. Во главе театра здесь стоял известный писатель Котляревский. К этому времени относится вторая его знаменательная встреча — с актером Угаровым. В 1818 году началось дело о выкупе Щепкина из крепостной зависимости. Инициатива принадлежала князю Репнину, который, впрочем, хотел лишь перекупить его у Волькенштейна. Вскоре после освобождения от крепостной зависимости, управляющий московским Малым театром приглашает Щепкина на императорскую сцену. 23 ноября 1822 года состоялся дебют Щепкина. Он дебютировал в пьесе Загоскина «Господин Богатонов, или провинциал в столице» и в водевиле «Лакейская война». Но, несмотря на то, что дебют прошел очень удачно, Щепкин по контракту был принужден вернуться в

Тулу доиграть сезон, и только в 1823 году он фактически поступил на Малую сцену.

Щепкин на императорскую сцену пришел уже вполне сложившимся актером. Но Москва развернула перед ним громадные возможности. Через своего родственника профессора Н. С. Щепкина он попадает в круг лучших писателей и образованнейших людей, среди них Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Грибоедов, Аксаков, Тургенев, Шевченко, Герцен, Грановский и др. В ближайшие годы — 1825 и 1828 — Щепкин играет в Петербурге, и в начале 30-х годов, томимый отсутствием интересного репертуара, он даже мечтает о переходе на петербургскую сцену. Значительное оживление в творческий путь Щепкина внесло появление «Горя от ума» и «Ревизора». Сороковые годы — лучшие в его творчестве. Щепкин в эти годы занимался также и переводами.

В 50-х годах Щепкин быстро сходит на-нет. Он не приемлет Островского. Силы его систематически покидают, он забывает текст ролей, не имеет на сцене успеха. Его гастроли проходят при пустом зале, но этим его громадная роль в истории русского театра не умаляется.

А. С. ЯКОВЛЕВ

(1773—1817)

Алексей Семенович Яковлев родился в купеческой семье. На втором году жизни он лишился отца, на седьмом — матери и был отдан на попечение своему зятю, купцу Шапошникову.

Грамоте учился у просвирни, затем поступил в народное училище, которое закончил на тринадцатом году. Поступил в лавку сидельцем. Здесь он подружился со своим соседом, тоже сидельцем, и они вместе стали ходить в театр. Опекуну это не нравилось, и Яковлев, выбрав у него свою долю денег, открыл самостоятельную торговлю. Здесь с ним познакомился драматург Перепечин, стал его к себе приглашать, и под его влиянием Яковлев написал свою первую пьесу «Отчаянный любовник» (1793). Вскоре он познакомился с И. А. Дмитревским. Этот последний пришел в восторг от данных Яковлева и уговорил его пойти на сцену. Яковлев дебютировал в 1794 году, подготовив роли с Дмитревским. Это были Оскольд в «Семире» Сумарокова, Доранта в комедии «Ревнивый и Синава». В итоге он был принят на сцену.

Яковлев занял первое положение благодаря своему таланту и прекрасным данным — голосу и внешности. Но он

много пил и однажды пытался покончить самоубийством. Однако его спасли, и, когда после того он вновь появился на сцене, публика с восторгом приняла своего любимца. Но его творческое состояние приходило все в больший и больший упадок. Приступы меланхолии возобновились. В октябре 1817 года он не доиграл роли Отелло, и его принуждены были унести из театра полумертвым. После этого он более и не появлялся на сцене.

Наряду с артистической деятельностью Яковлев занимался поэзией. Его произведения были напечатаны.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Скоморох кукольник



Скоморохи-ряженые



Литургическая драма. Обряд „Шествие на осляти“



Англо-немецкий театр. Сцена из пьесы



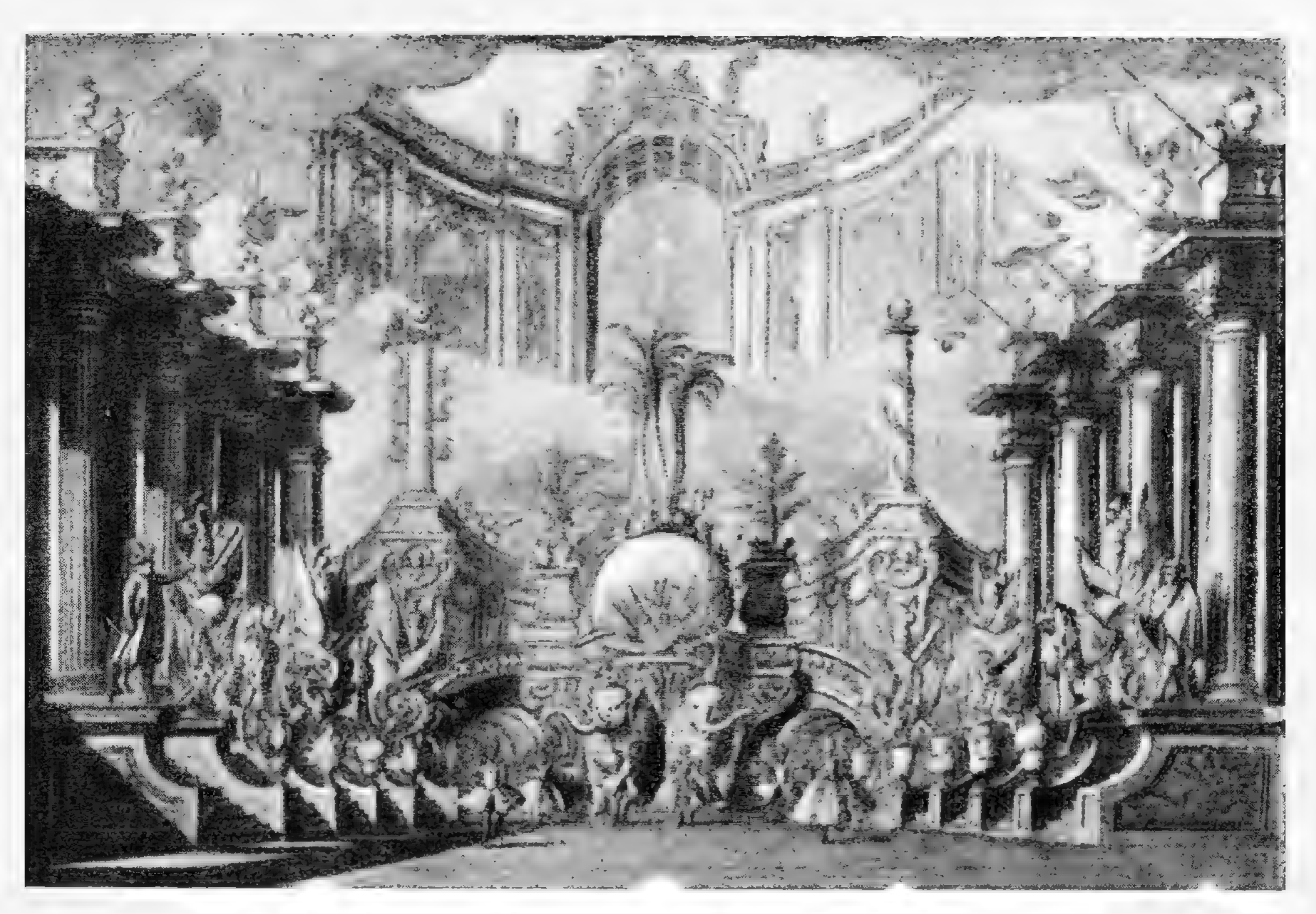
Школьный театр
Сцена из комедии о „Блудном сыне“



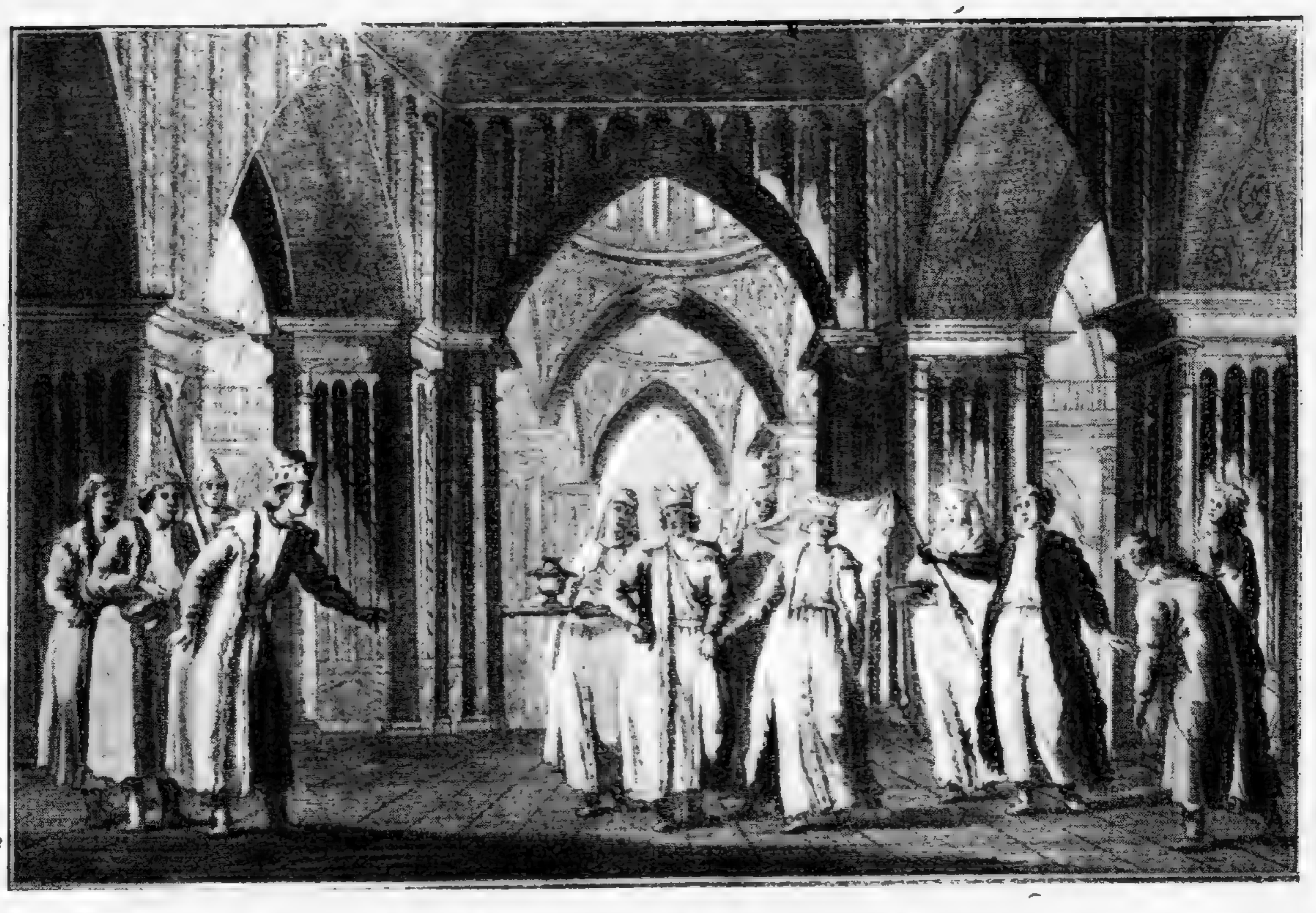
Школьный театр. Актер в античном костюме



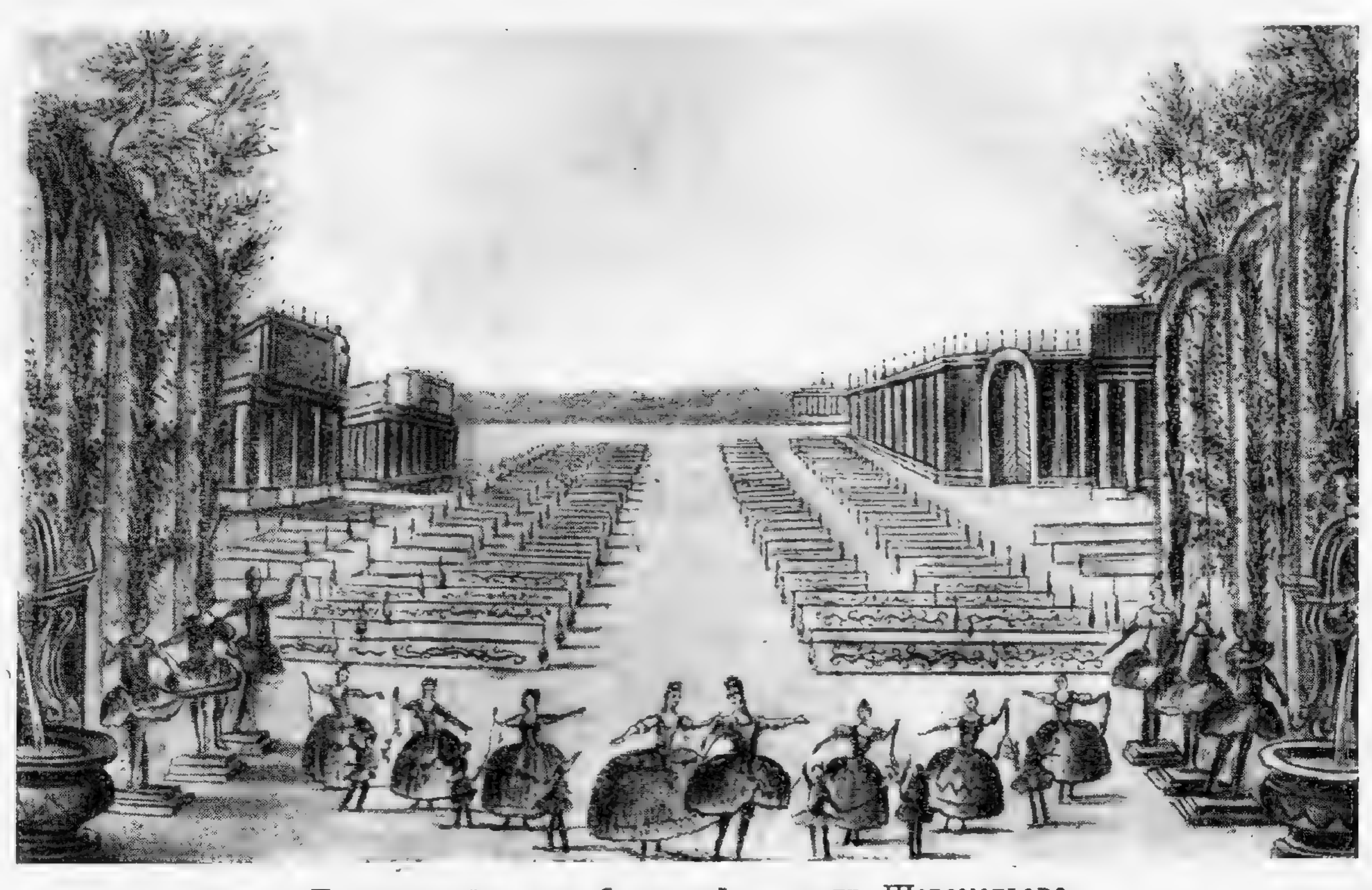
Итальянская „комедия масок“



Придворный оперно-балетный театр. Эскиз декорации Валериани



Придворный оперно-балетный театр. Сцена из оперы „Начальное управление Олега“



Придворный оперно-балетный театр гр. Шереметьева

Сцена из „Американского балета“



Придворный оперно-балетный театр
Костюм из оперы „Начальное управление Олега“



Придворный оперно-балетный театр
Костюм из оперы „Начальное управление Олега“



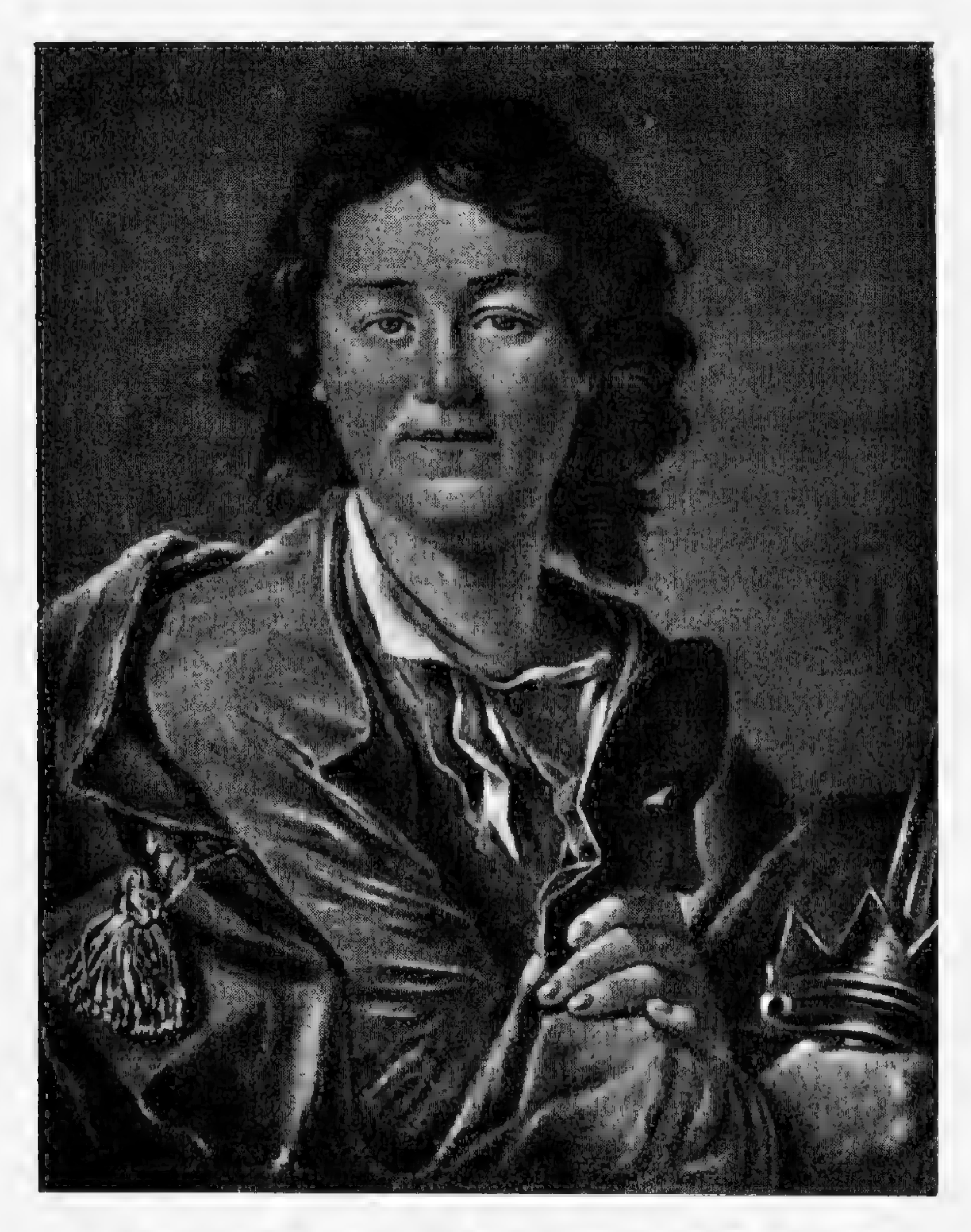
Придворный оперно-балетный театр гр. Шереметьева
Жемчугова в опере „Самнитские браки“



Классический театр. Сцена из трагедии „Хорев“



Классический театр. Сцена из трагедии „Тамира и Селим“



Классический театр. Волков в театральном костюме



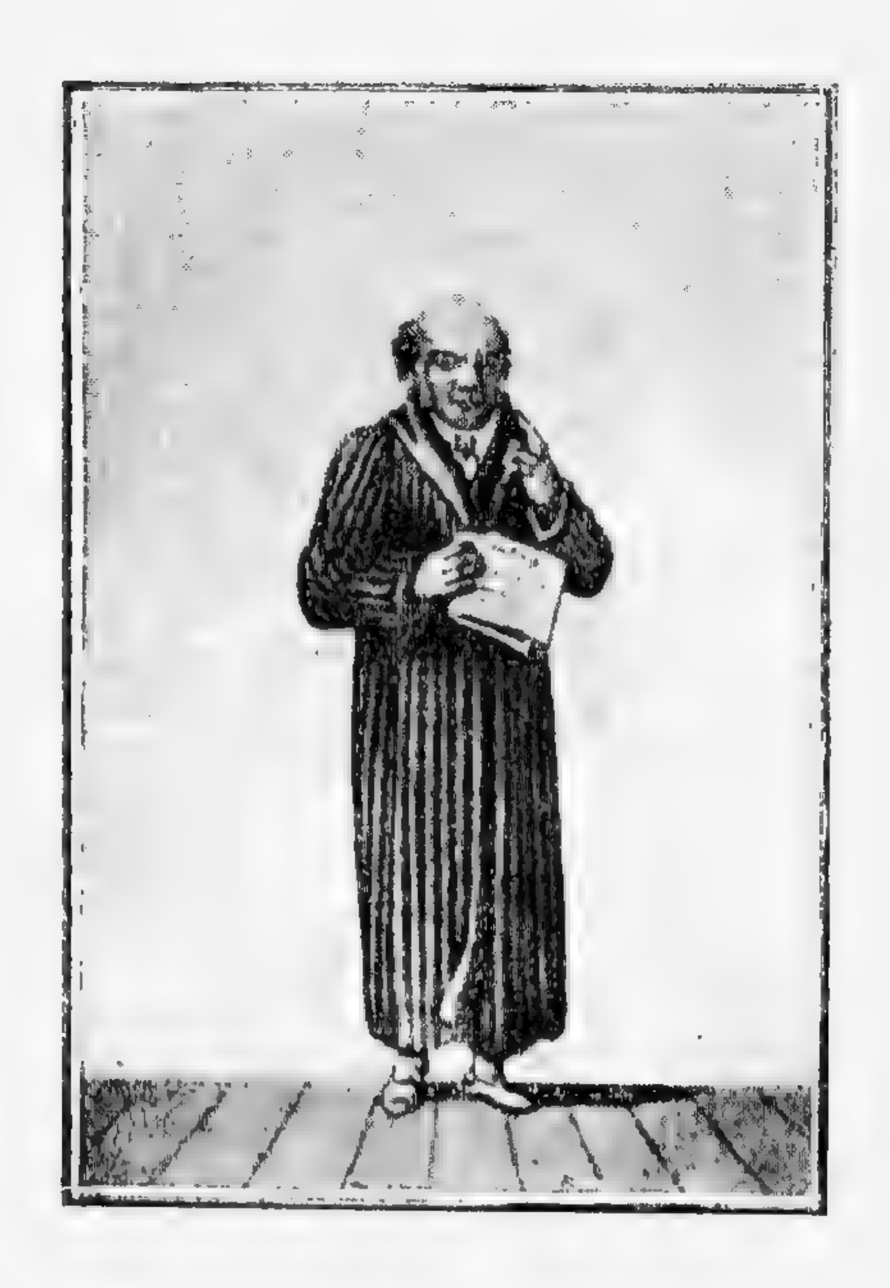
Классический театр
Дмитревской в роли Стародума



Классический театр
Троепольская в русском костюме



Сентименталистический театр. Сцена из оперы „Отец и дочь"



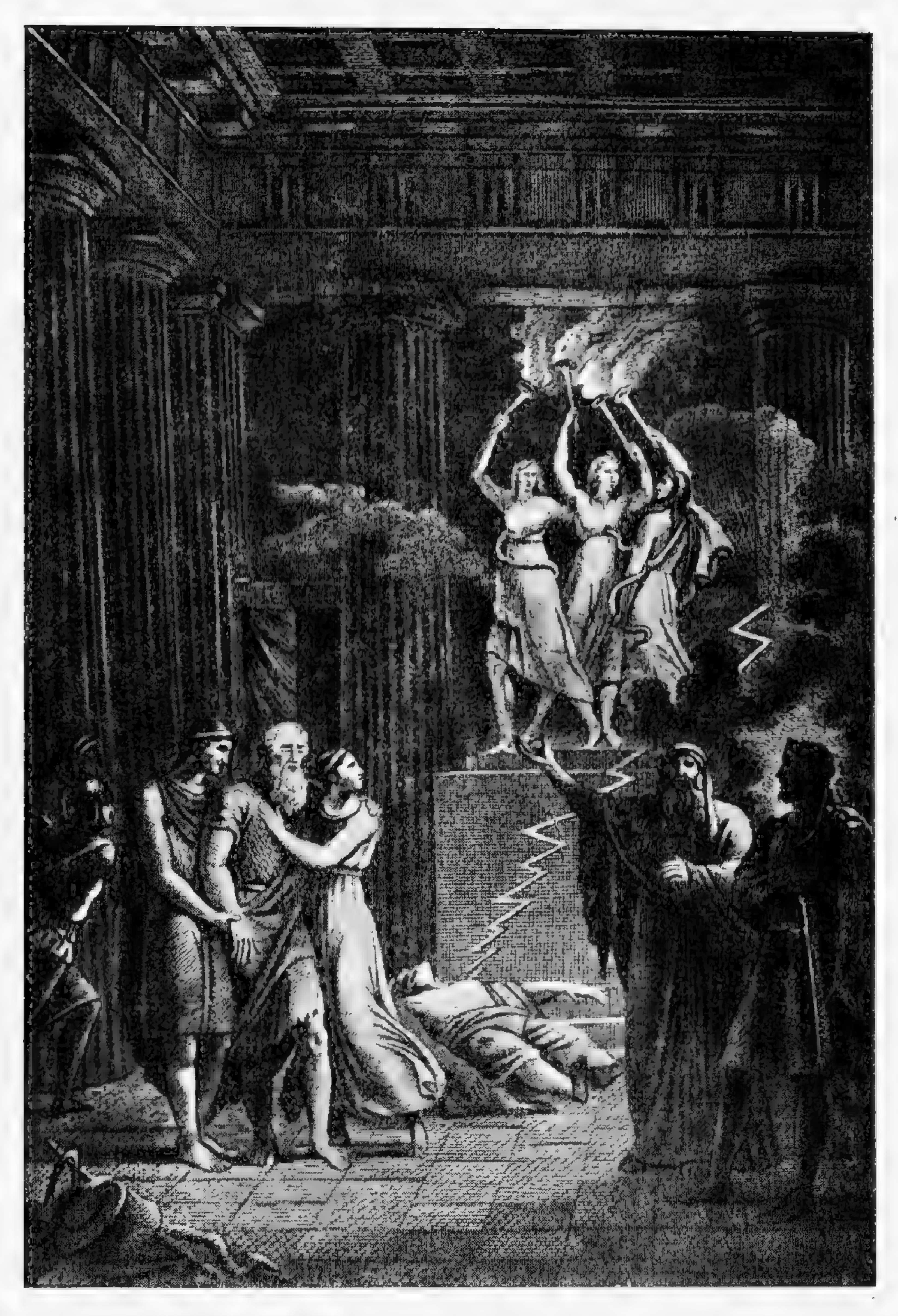




Сентименталистический театр. Персонажи из драм Коцебу



Сентименталистический театр
Мочалов в драме „Ненависть к людям и раскаяние"



Новоклассический театр. Сцена из трагедии „Царь Эдип“



Новоклассический театр. Сцена из трагедии „Ифигения в Ариде“



Новоклассический театр
Семенова в трагедии „Дмитрий Донской“



Новоклассический театр. Мочалов в роли Фингала



Новоклассический театр. Каратыгин в античном костюме



Новоклассический театр. Костюм Дмитрия Донского



Новоклассический театр. Костюм Дмитрия Донского



Новоклассический театр
Костюм из трагедии „Дмитрий Донской“



Романтический театр
Сцена из драмы „Параша Сибпрячка“



Романтический театр
Сцена из мелодрамы „Тридцать лет или жизнь игрока“



Романтический театр. Каратыгин в драме „Уголино“



Романтический театр. Каратыгин в роли Гамлета



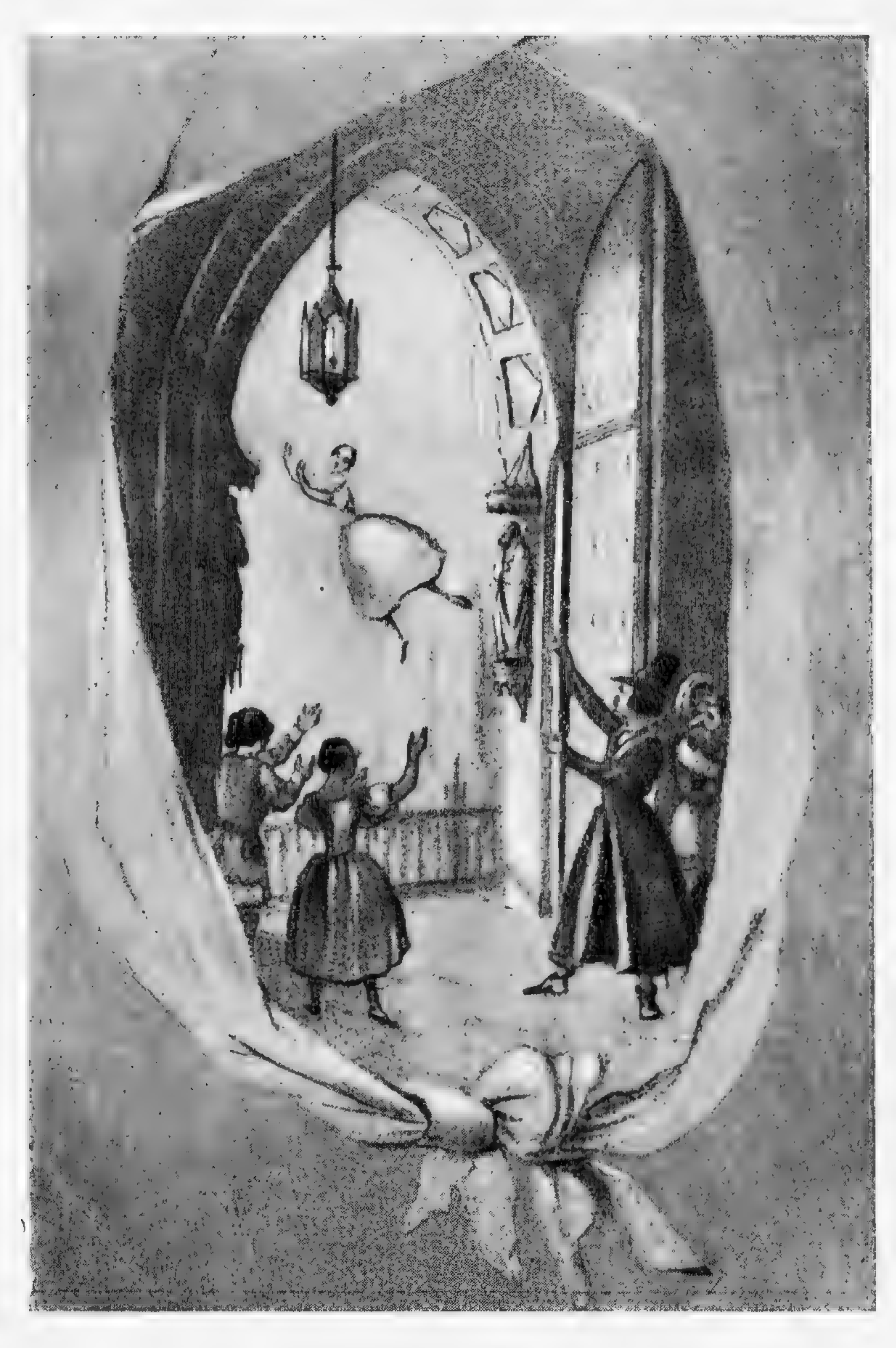
Романтический театр. Каратыгина в роли Марии Стюарт



Романтический театр. Сцена из оперы „Жизнь за царя“



Романтический театр
Сцена из оперы „Роберт-Дьявол“



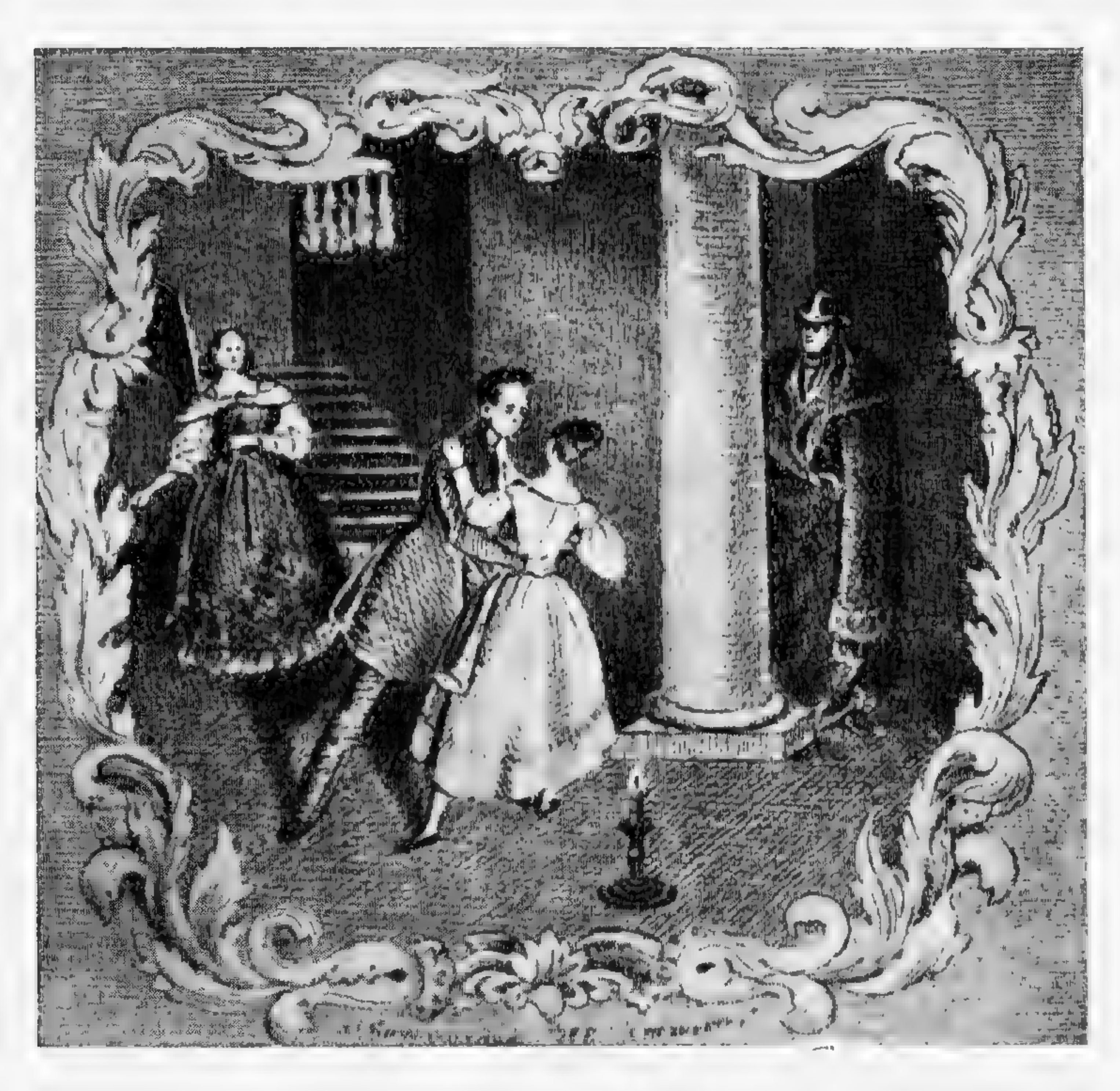
Романтический театр
Сцена из балета „Озеро волшебниц“



Романтический театр. Тальони в балете „Сильфида“



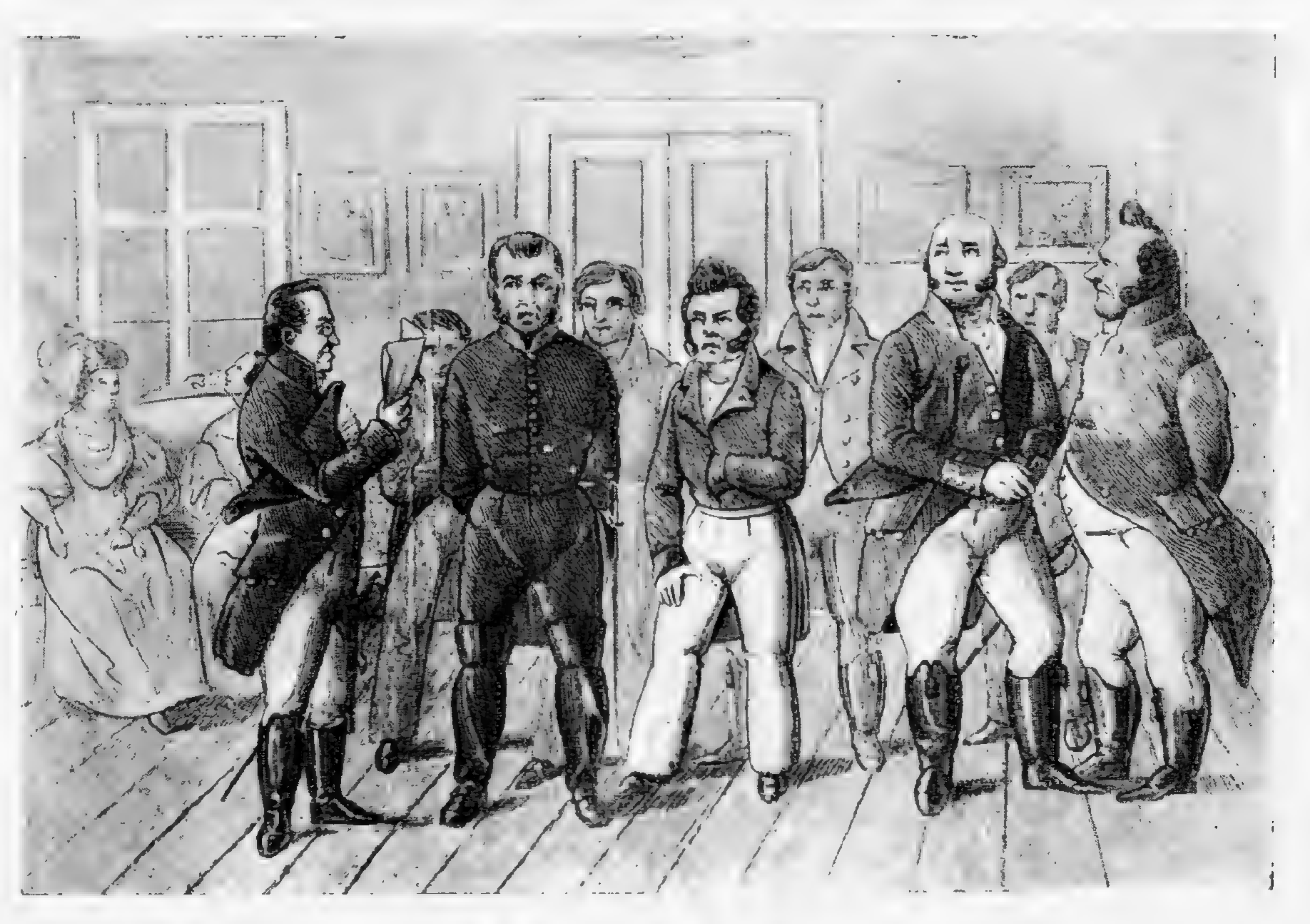
Романтический театр. Декорация к исторической мелодраме



Реалистический театр
Сцена из комедии „Горе от ума“



Реалистический театр. Сцены из комедии „Горе от ума“



Реалистический театр. Сцена из комедии „Ревизор“



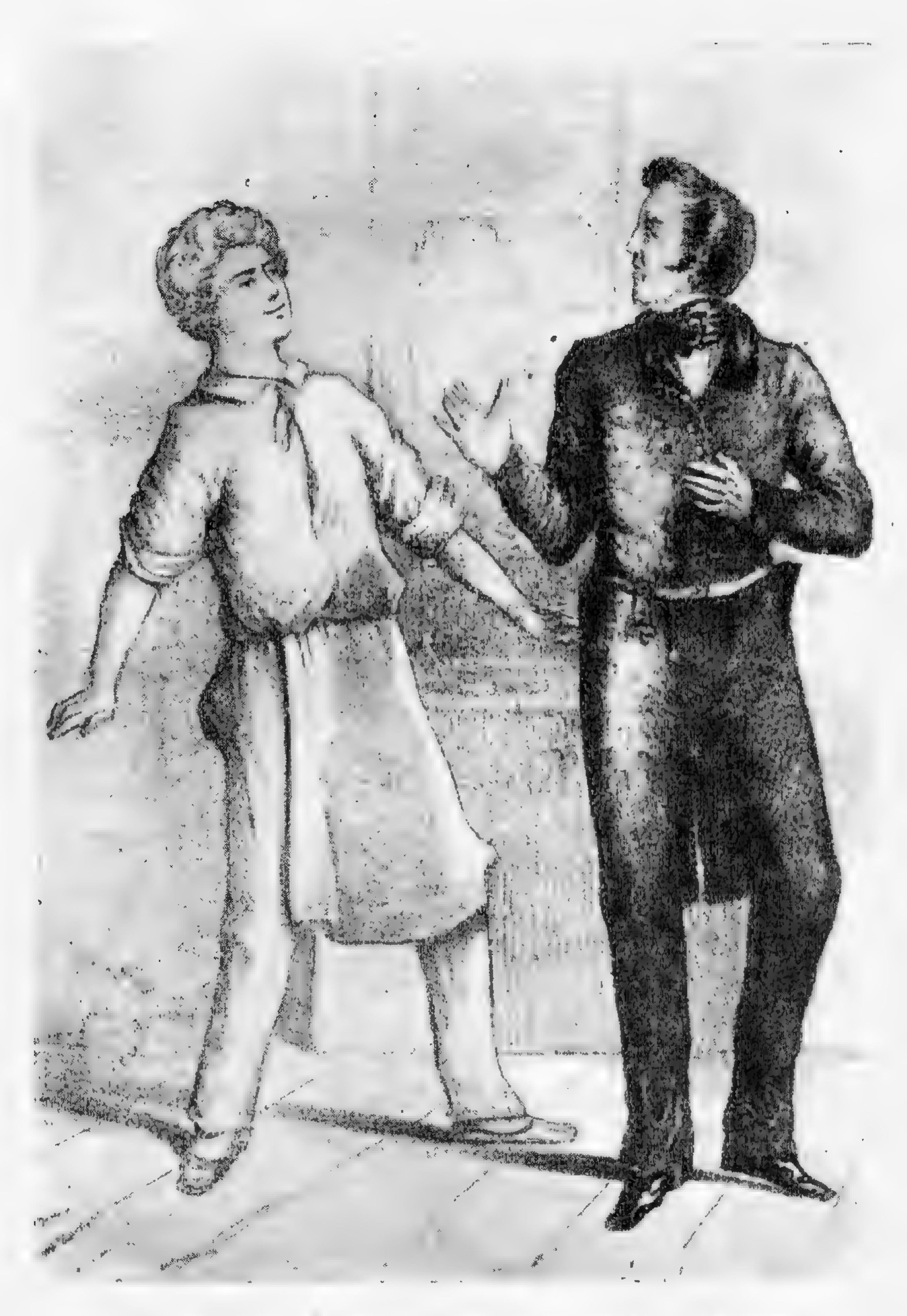
Реалистический театр. Сосницкий в роли Городничего



Реалистический театр. Самойлов в роли Кречинского



Реалистический театр
Щепкин в водевиле „Секретарь и повар“



Реалистический театр. Сцена из водевиля „Булочная“



Реалистический театр. Сцена из драмы „Гроза“



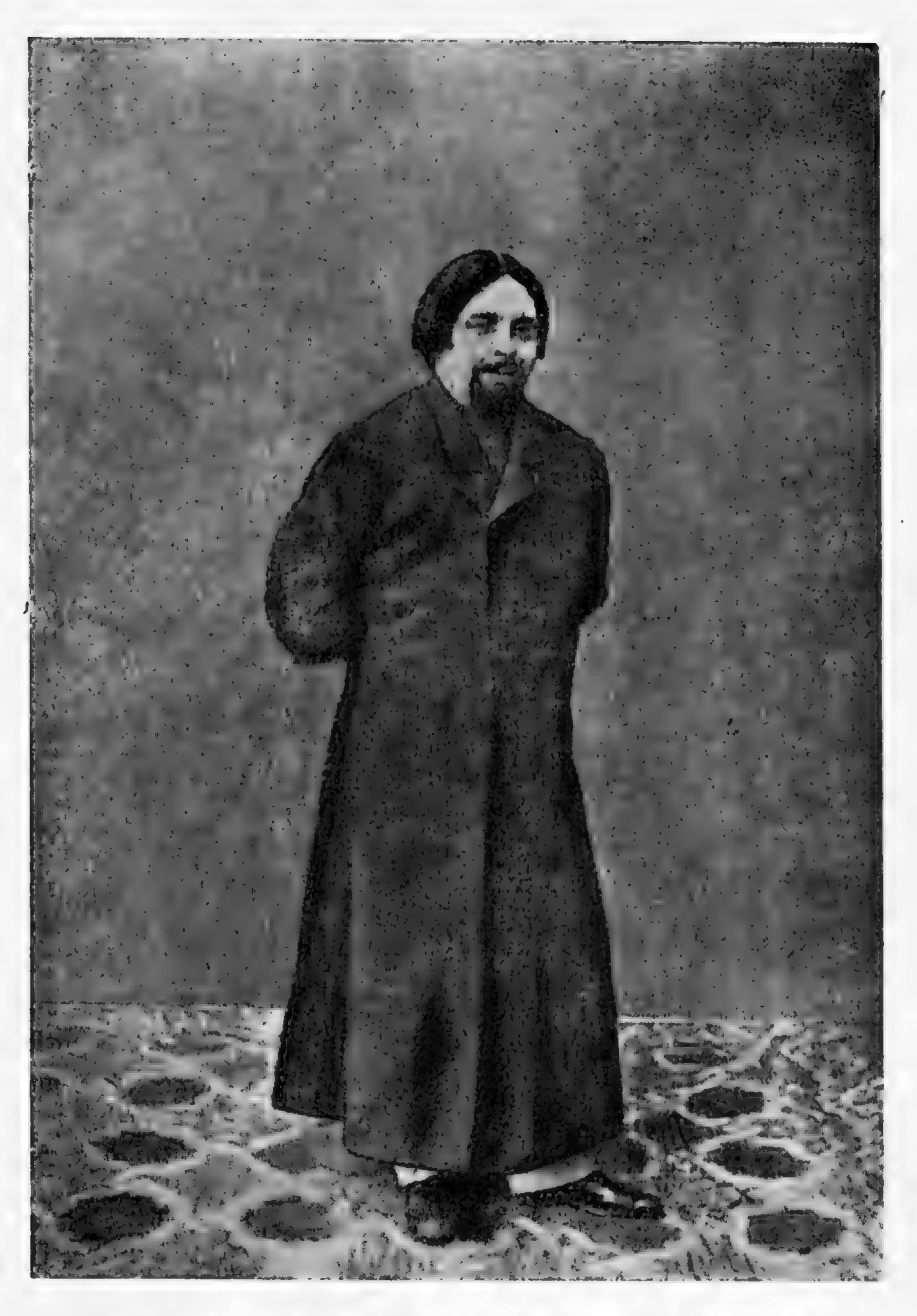
Реалистический театр. Сцена из комедии „Светит, да не греет“



Реалистический театр. Садовский в роли Расплюева



Реалистический театр. Пров Садовский в роли Любима Торцова



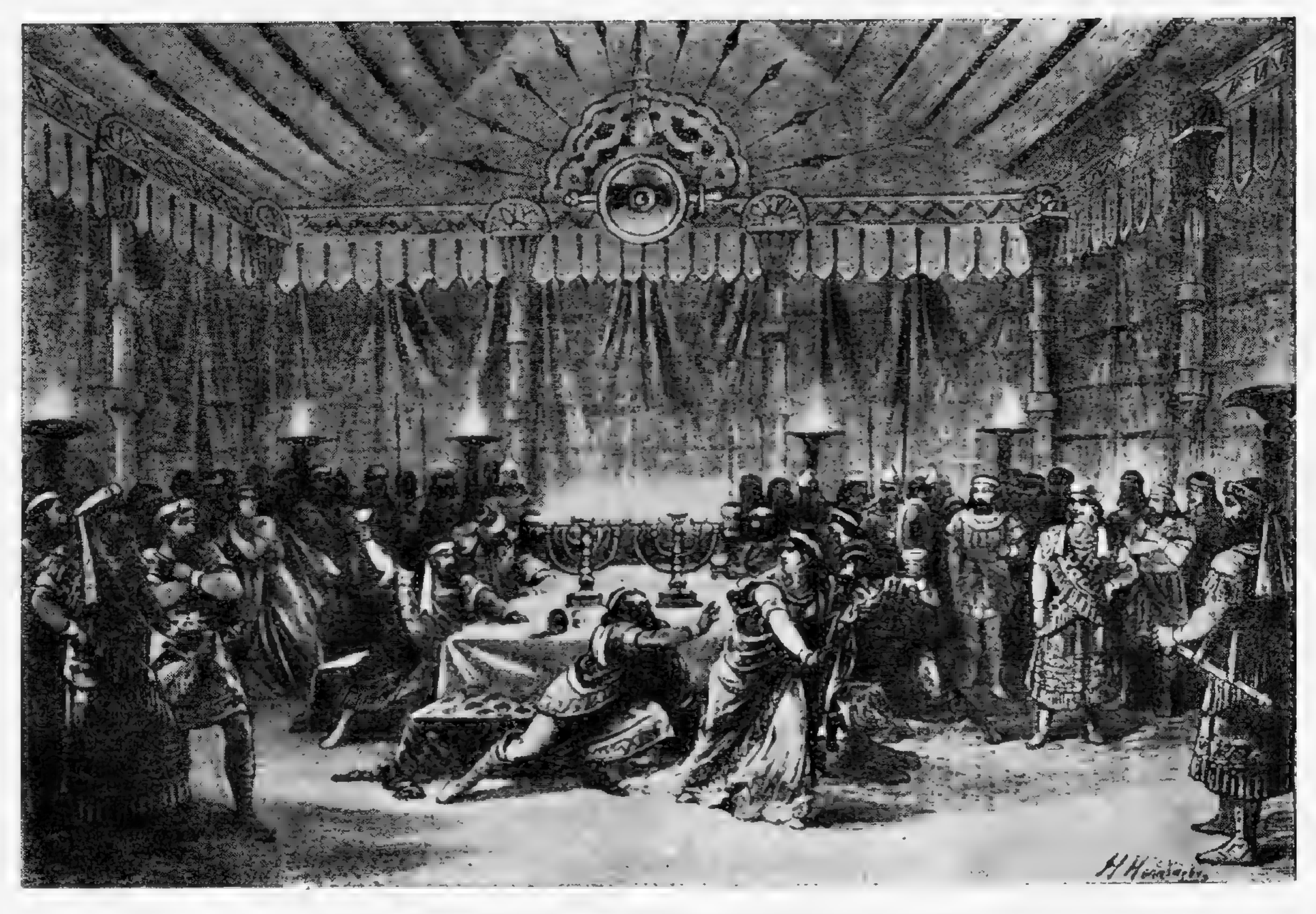
Реалистический театр. Васильев в роли Подхалюзина



Реалистический театр. Рыкалова в роли Кабанихи



Реалистический театр. Снеткова в роли Катерины



Реалистический театр. Сцена из оперы „Юдифь“



Реалистический театр. Декорация к драме „Борис Годунов“



Реалистический театр. Декорация к трагедии „Смерть Иоанна Грозного“



Сцена из оперетки „Прекрасная Елена“

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор В. Полянская
Технический редактор А. Цыппо
Корректора В. Казанский и В. Покровская
Переплет Н. Лобанова

★

Сдано в набор 16/VIII 1935
Подписано к печати 20/I 1936
Зак. изд. № 829, Зак. тип. № 117

★

X—80. Тираж 5000
Формат бумаги 62×94 1/16
20 1/2 печ. листов, 12,28 автор. листов
Уполномоченный Главлита В 10385

★

Отпечатано на бумаге
Красновишерского бумкомбината
им. Менжинского

★

Цена 4 руб.
Переплет 1 руб. 25 коп.

★

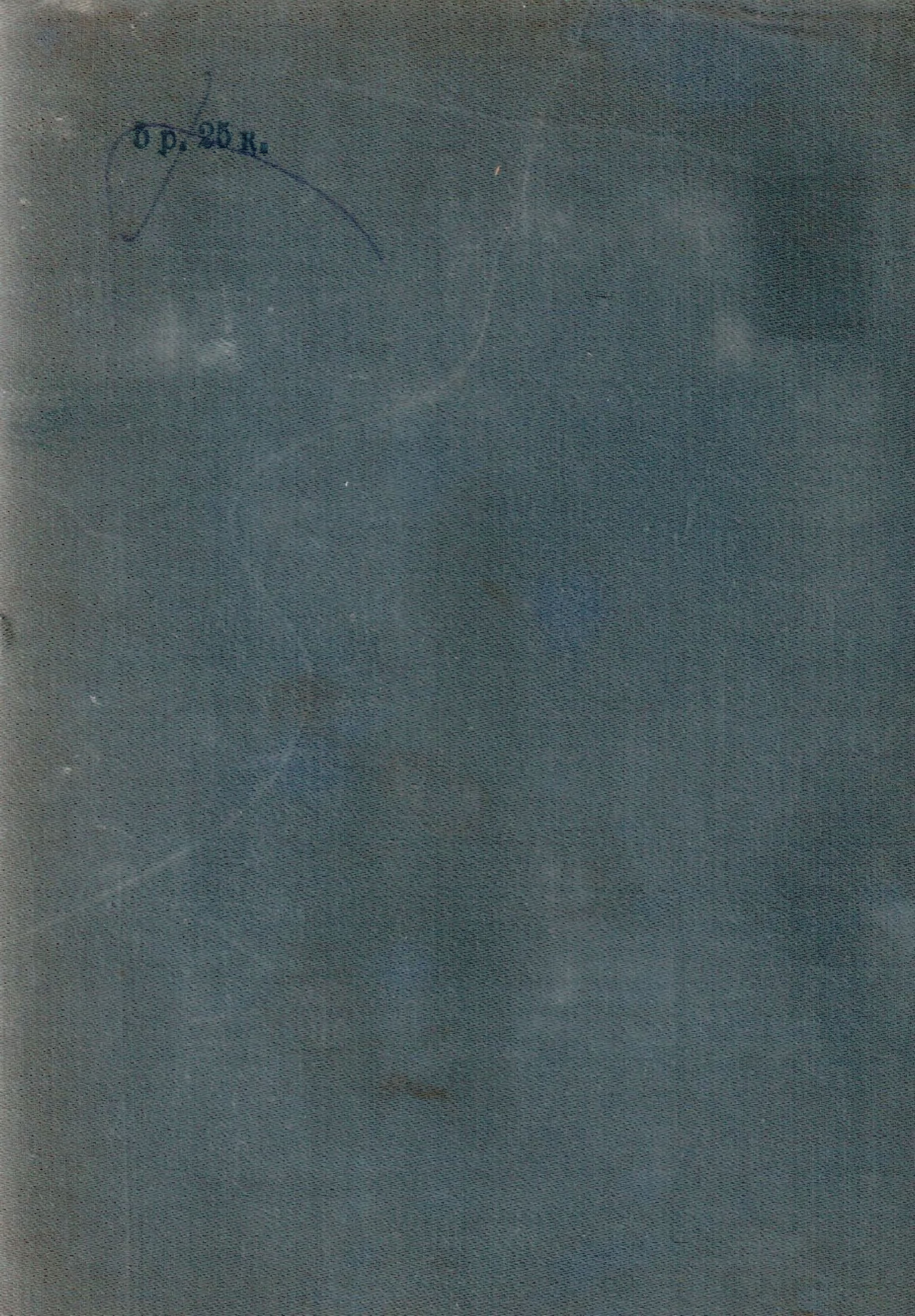
Типо-литография им. Воровского,
ул. Дзержинского д. 18.

ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
45	1 снизу	(Николаев, Княжнин)	(Николев, Княжнин)
3	17 „	всео	всего
64	20 „	Б. Лукин	В. Лукин
147	7 „	театрв	театров
175	1 „	Расиоложено	Расположено
243	1 „	в театральном костюме	в театральном(?)костюме
257	1 „	„Ифигения в Ариде“	„Ифигения в Авлиде“

В. Всеволодский-Гернгросс „Краткий курс истории русского театра“

Н. 447.


6 р. 25 к.